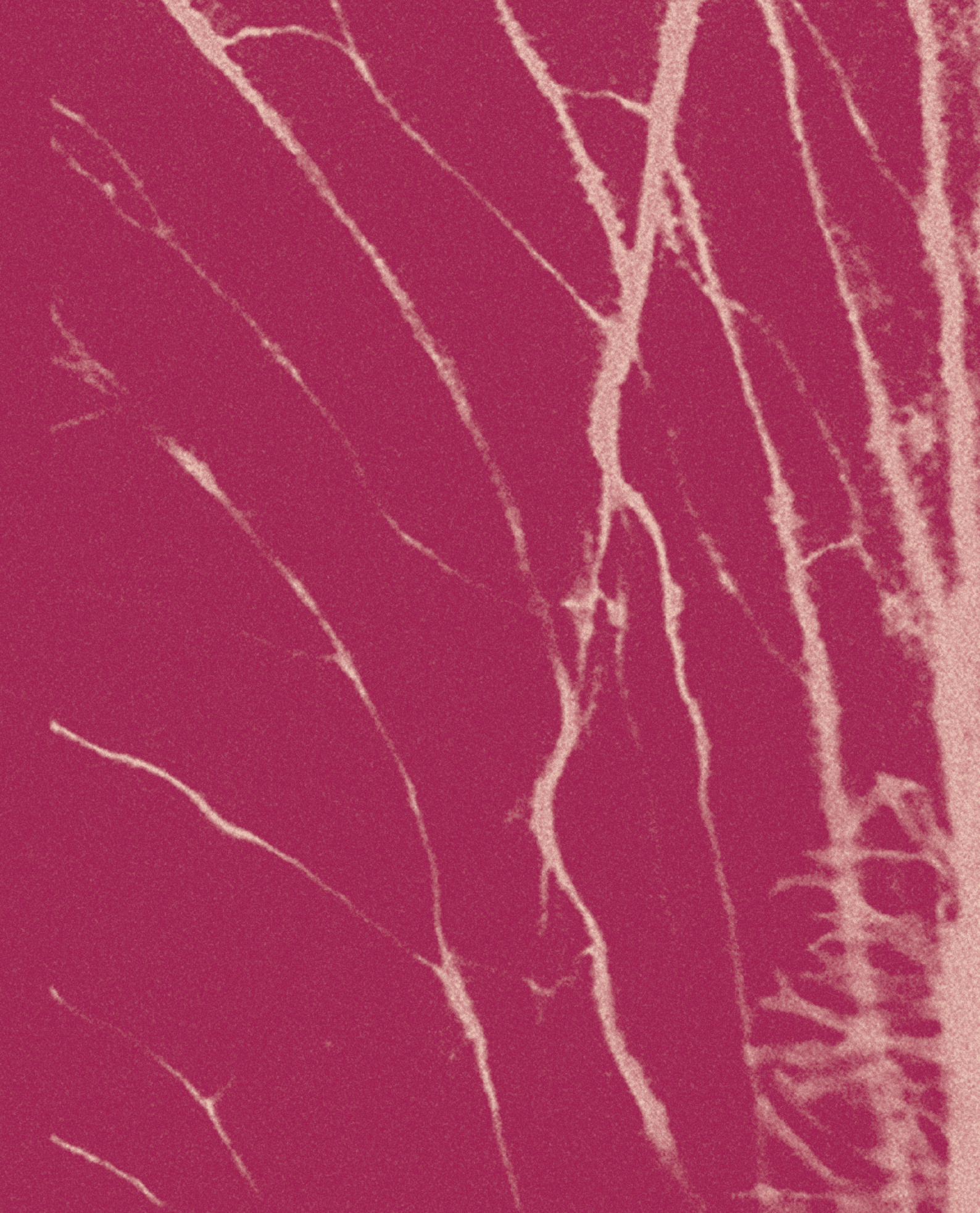
corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira

Ana Angélica Costa
e **Rosa Bunchaft**

corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira

Ana Angélica Costa
e **Rosa Bunchaft**

Campinas, 2026



sumário

Apresentação 7
Abertura 10
PARTE I - PESQUISA 16
Câmara escura e a fotografia experimental 18
Câmara escura e algumas experiências de encontros sensíveis 19
Estar num cinema vivo: práticas imersivas em ocupações de câmara escura 30
Reflexões sobre as possibilidades imersivas da câmara escura arquitetônica 44
Por uma arqueologia da experiência imersiva que contemple a câmara escura na sua dimensão uterina 57
Dispositivo uterino e a potência feminista na fotografia 62
Dispositivo uterino: por uma outra ontologia da fotografia 63
A câmara escura uterina e a crítica às metáforas da arma 72
PARTE II - PROCESSO 86
Pesquisa de corpo inteiro 88
O gesto de pesquisar: uma pesquisa feita com o corpo 89
O processo da pesquisa: cartografia, descobertas, conversas e encontros 91
PARTE III - CURADORIA E ENSAIO VISUAL 96
Protagonistas brasileiras: Regina Alvarez, Paula Trope, Monica Mansur, Neide Jallageas, Irene Almeida e Tatiana Altberg 98
Regina Alvarez: pioneirismo da fotografia sem câmera no Brasil 100
Paula Trope: a vulva e a câmera como dispositivos de trocas com o mundo 114
Monica Mansur: o corpo como um vaso, um lugar que contém 126
Neide Jallageas: a imagem policentrada 138
Irene Almeida: a gestação da imagem 150
Tatiana Altberg: conceito-ação corpo como câmera 160
Considerações finais 173
Referências 177
As autoras 184
As artistas 186
Agradecimentos 189
Créditos 190

apresentação

por **Victa Carvalho**

O que uma bolsa, uma câmara escura e um útero poderiam ter em comum? Essa parece ser a pergunta que move as reflexões de Ana Angélica Costa e Rosa Bunchaft em direção a uma história que ressalta o protagonismo das mulheres na fotografia brasileira. Por meio de uma cuidadosa pesquisa sobre o trabalho de artistas mulheres pioneiras no uso de câmeras escuras e fotografias sem câmera, mulheres que usaram o corpo como parte de suas metodologias de trabalho com as imagens, as autoras deste livro se lançam na construção de uma cartografia, que, em última instância, nos permitirá observar uma outra história da fotografia brasileira. Uma história protagonizada por mulheres, uma história desviante, reelaborada a partir de uma narrativa que nos reconecta com o passado e com o presente. Trata-se de uma história contada a partir de outras perspectivas que não as usuais, que ressalta outros gestos e outros modos de fazer imagens que ficaram à margem da história da fotografia e de suas principais teorias, e, por isso, também foram chamadas genericamente de experimentais. Decerto tanto a bolsa quanto a câmara escura e o útero são recipientes fechados, escuros, que servem para conter, para guardar algo. Então, de que modo esse gesto de guardar associado ao trabalho das mulheres fotógrafas poderia transformar nossa relação com as imagens fotográficas e nos convidar a outras narrativas?

Em seu ensaio *A teoria da bolsa de ficção* (2021), a escritora Ursula K. Le Guin propõe abandonarmos a perspectiva hegemônica da história do Ocidente, ancorada no mito do herói, com suas narrativas de conflitos, guerras e conquistas, e nos debruçarmos sobre uma outra história, que tem a coleta, a colheita, a bolsa, a caixa e a casa como agentes principais. Sob a perspectiva de uma literatura bolseira, Le Guin deixa de lado uma tradição narrativa ancorada em armas e lutas, para convidar à elaboração de histórias alternativas, histórias não contadas, menores no sentido de não terem conquistado visibilidade, de terem sido silenciadas, esquecidas e apagadas com o tempo. Trata-se de um pensamento que substitui o ideal masculino da narrativa linear do herói por um gesto de receber, guardar e recolher, capaz não só de produzir outras relações entre viventes, mas também de imaginar mundos possíveis. Sob a ótica da bolsa, podemos observar a história da imagem técnica e, mais precisamente, a história hegemônica da fotografia, elaborada pelos principais historiadores, teóricos e críticos do século XX, como a história de mais uma conquista do homem sobre a natureza, uma história que narra como o homem moderno venceu o tempo, driblou a morte, capturando e duplicando o mundo na forma de imagens fotográficas.

A semelhança entre o vocabulário usado na fotografia e aquele empregado na artilharia foi reconhecido por Susan Sontag no livro *On photography* (*Sobre fotografia*), publicado originalmente em 1977, ao ressaltar termos como apontar e disparar para se

referir ao ato fotográfico. Segundo Sontag, o caráter automático da câmera fotográfica reproduziria gestos violentos de captura, de apropriação e até mesmo de assassinato, estabelecendo, assim, uma evidente relação de poder com o que é fotografado. O automatismo do processo não passou despercebido a André Bazin (1983) e a Roland Barthes (1961), que, em seus primeiros textos sobre fotografia, destacam que as ideias de transparência e analogia perfeita do mundo são conquistas históricas de um desejo humano finalmente tornado possível com a descoberta de tal tecnologia na modernidade. É inegável, como afirmou mais recentemente a historiadora Ariella Azoulay (2019), que a fotografia foi instrumento de uma racionalidade científica colonial e extrativista, que corroborou de modo violento com os ideais de dominação, dissociando pessoas de suas culturas e de suas histórias. Trata-se, portanto, da urgência em encontrar caminhos que permitam usar a fotografia para imaginar outras histórias que não apenas aquelas contadas pelo olhar soberano imperialista, possibilitando um uso da fotografia capaz de refazer os pactos sociais e culturais invisibilizados.

As discussões sobre a suposta transparência do processo fotográfico, a ideologia do aparelho e seus efeitos na produção de subjetividade vêm ocupando intensamente o campo dos estudos de cinema desde a década de 1970, culminando, mais recentemente, em razão dos processos de descolonização em curso, em importantes deslocamentos relativos ao modo como a fotografia vem sendo utilizada e interpretada ao longo de sua história. É inegável que o potencial estético-político da fotografia experimental ocupa cada vez mais a centralidade dos projetos artísticos, através de obras que assumem uma compreensão do atual regime de imagem como aquele em que predominam as passagens, as lacunas e os desvios em relação à forma canônica, bem como o intenso diálogo entre os meios. A fotografia expandida ou experimental contemporânea demanda um outro olhar sobre suas concepções modernas essencialistas, as teorizações por vezes reducionistas, orientadas a um conjunto específico de estratégias de um modelo de representação bidimensional, sempre associado à sua estaticidade. Fazem parte dessa produção fotográfica atual trabalhos que utilizam diferentes estratégias de captura e montagem das imagens, como o uso das câmaras escuras arquitetônicas, das câmeras *pinhole*, das fotografias sem câmera, das fotografias que se movem e das fotografias projetadas, bordadas e impressas em diferentes tecidos, metais e pedras.

Nesse sentido, a proposição da câmara escura como um dispositivo uterino a partir das obras de Regina Alvarez, Paula Trope, Monica Mansur, Neide Jallageas, Irene Almeida e Tatiana Altberg abre caminho para uma importante reflexão, à medida que conta não somente uma história alternativa da fotografia dirigida ao protagonismo feminino no trabalho com câmeras escuras, mas também busca uma revisão ontológica da fotografia capaz de incluir seus diversos modos de ser. A relação entre câmara escura, imagem e corpo, presente na maior parte dos trabalhos pesquisados, se estabelece a partir do uso de metáforas como vaso, útero e casa, mobilizadas por noções como gestação, imersão e sistemas acentrados e não hierárquicos.

A questão mais recente relativa ao potencial inventivo da fotografia em contraposição a seu uso como ferramenta do pro-

jeto colonial moderno é reapresentada por Ana Angélica e Rosa nesta publicação em vista de uma história da fotografia que compreende a câmara escura como um útero, capaz de criar e reinventar modos de produzir imagens fotográficas menos violentos e excludentes. A pergunta sobre como a fotografia poderia se colocar contra o colonialismo, o extrativismo e o patriarcalismo, isto é, de que maneira a fotografia poderia sobreviver ao projeto moderno que a consolidou negando suas premissas básicas é o que esta pesquisa pretende oferecer como resposta. É por meio dessa relação com o útero, com a bolsa, com o recipiente que acolhe, inventa e reinventa, que a fotografia, por meio das experiências com câmaras escuras realizadas pelas artistas brasileiras aqui comentadas, possibilita a criação de um espaço e de um tempo para experienciarmos outros modos de vidas também para as imagens.

abertura

por **Ana Angélica Costa**

> *Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara.* (Lispector, 2019, p. 56)

Esta publicação é parte de uma pesquisa sobre o protagonismo feminino na fotografia experimental brasileira em experiências com câmeras artesanais e câmaras escuras que relacionamos ao que denominamos "dispositivo uterino". Pensamos o dispositivo uterino em oposição às metáforas fálicas de arma, posse, morte e captura, usadas ao longo da história da fotografia. A ideia é, por meio da câmara escura, como uma espécie de origem ancestral e espaço primordial da fotografia, deslocar a produção de um certo tipo de imagem do regime de violência ligado ao patriarcado e ao imperialismo e colocá-la em uma relação horizontal, múltipla, dialógica e de presença em relação à imagem.

Trata-se de uma iniciativa conjunta de duas artistas fotógrafas brasileiras – eu (Ana Angélica Costa) e Rosa Bunchaft –, que se juntam para explorar esse tema amplo e complexo, que certamente não se encerra aqui e terá outros desdobramentos. Este livro é o resultado do projeto contemplado pelo Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia – 17ª Edição, programa da Fundação Nacional de Artes voltado ao fomento da produção e da pesquisa em fotografia no Brasil, que nos permitiu estruturar esta pesquisa e explorá-la em outros formatos – entrevistas, elaboração de textos e encontros com artistas.

A relação da imagem dentro da câmara escura com uma característica uterina foi desenvolvida inicialmente por Bunchaft em sua pesquisa teórico-prática em processos criativos no mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ao realizar uma experiência com uma câmara escura arquitetônica[1] em uma de suas ações poéticas, a artista percebeu o corpo habitando o interior do aparato junto à imagem do mundo exterior e afirmou: "O corpo tem uma relação uterina com esta luz líquida que banha o lugar, esta luz-imagem do mundo" (Bunchaft, 2024, p. 33). A partir dessa experiência, a artista propõe tal ideia – aproximação entre o útero e o interior da câmera – para descrever sua relação com a imagem e com o espaço transformado pela câmara escura arquitetônica. No artigo "Do cinema à fotografia, da fotografia ao cinema: a câmara escura arquitetônica como dispositivo imersivo e intermídia" (2024), a pesquisadora descreve essa relação:

> *Quando penso na imersão que acontece na câmara escura arquitetônica, as metáforas que emergem para a captura*

1 Este conceito será desenvolvido mais adiante, no ensaio "Reflexões sobre as possibilidades imersivas da câmara escura arquitetônica", de Rosa Bunchaft.

> *da imagem são as de uma experiência de natureza uterina, líquida, feminina, o que me parece ir na direção oposta daquelas usuais para a câmera fotográfica/cinematográfica – metáforas de morte, caça, penetração e captura [...].* (Bunchaft, 2024, p. 29)

Meu primeiro contato com essa ideia de uma relação do dispositivo da câmara escura com o útero aconteceu durante um projeto que propus e nomeei *Conversas sobre a câmera obscura*, uma série de encontros semanais que reuniu, ao longo do primeiro semestre de 2022 e do segundo semestre de 2023, artistas, curadoras e curadores, além de pensadoras e pensadores em torno das possibilidades da câmara escura não apenas como prática artística e educativa – como vem sendo tratada em projetos educativos e sociais –, mas também como forma de construção de pensamento sobre as materialidades da fotografia, uma vez que se trata de práticas um tanto extemporâneas quando pensadas em relação ao atual contexto de produção excessiva de imagens, em um tempo cada vez mais acelerado.

Nessa ocasião, as conversas desempenharam um papel importante para que a discussão levantada por Bunchaft, em âmbito acadêmico, sobre a natureza uterina da câmara escura ganhasse corpo no campo da teoria da imagem fotográfica, criando interlocuções com outras artistas, com profissionais da fotografia e com interessados nas pesquisas experimentais com câmaras escuras e artesanais. O que havia sido gestado, nas palavras da própria artista, "como formulação pessoal, solitária e tímida revelou-se, nesse contexto, algo capaz de criar desdobramentos no campo coletivo da fotografia experimental".[2]

Após esse evento, eu e Bunchaft seguimos em contato, começamos a investigar juntas o assunto e passamos a trocar nossos conhecimentos e experiências sobre o tema e, ao final de 2023, tivemos a oportunidade de concretizar nossa parceria com a chamada do seminário Protagonismos Femininos nas Artes, Arquitetura e Design, que foi realizado em Salvador, no início de 2024, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). A temática desse evento nos instigou a estabelecer uma escrita conjunta para o envio de uma proposta, e foi nesse momento que unimos meu trabalho de pesquisa e curadoria – já que há anos venho reunindo uma constelação de artistas contemporâneos da imagem fotográfica experimental – com a ideia desenvolvida por Bunchaft, e propusemos o termo dispositivo uterino como recurso conceitual para pensar as práticas experimentais com câmaras escuras.

Com essa parceria firmada, expandimos nosso trabalho para além da escrita e da pesquisa e elaboramos uma cocuradoria de artistas cujas obras entendemos que podem ser pensadas como produzidas por um dispositivo uterino – ou que, de alguma forma, tangenciam a ideia de dispositivo uterino ou imagem uterina. Nosso estímulo foi explorar o conceito de dispositivo uterino na prática artística, fortalecendo o diálogo com os protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira. Focamos em um recorte centrado nas vicissitudes do corpo de mulheres, que envolvem as transformações

2 Conversa informal com Rosa Bunchaft em um de nossos encontros *online* para a pesquisa para este livro em 2025.

físicas ou metafóricas de um corpo gerando ou alimentando outro corpo, a descoberta de um corpo que passa a criar defesas contra ele mesmo ou, ainda, a assunção de diferentes personalidades e papéis sociais da mulher. A própria câmera é também pensada ou utilizada como um dispositivo uterino.

Avançamos com o desejo de elaborar uma cartografia das protagonistas da fotografia experimental brasileira com foco em práticas de câmara escura. Em um primeiro movimento, desenvolvemos um formulário *online* para mapear artistas que se reconhecem como mulheres (cis, trans, travestis ou não binárias) e que conduzem pesquisa com câmeras escuras ou câmeras artesanais focadas na investigação do próprio corpo. Com essa cartografia, que permanece disponível para consulta e aberta a contribuições[3], pretendemos ampliar nosso olhar para artistas e regiões que ainda não conhecemos, a fim de incluir suas práticas na pesquisa e em apresentações futuras.

Propusemos uma série de conversas *online* com as artistas Irene Almeida (Belém, PA, 1968), Monica Mansur (Rio de Janeiro, RJ, 1956), Neide Jallageas (Marília, SP, 1959), Paula Trope (Rio de Janeiro, RJ, 1962) e Tatiana Altberg (Rio de Janeiro, RJ, 1974), e, para falar sobre as contribuições de Regina Alvarez (Rio de Janeiro, RJ, 1948-2007), com a curadora Angela Magalhães (Rio de Janeiro, RJ, 1954), bem como com Fabian Alvarez (Rio de Janeiro, RJ, 1984). Essas artistas desenvolvem há muitos anos trabalhos sólidos com os temas do corpo e da câmara escura, e a ideia foi criar diálogos sobre as questões levantadas por tais práticas e por suas diferentes experiências.

Angela Magalhães, curadora e importante referência para quem se interessa por fotografia, traz em seu corpo e em sua memória vivida a história recente da fotografia brasileira. Ao longo da conversa, compartilhou sua experiência ligada ao campo da fotografia experimental. Magalhães trabalhou por quase 25 anos no Instituto Nacional da Fotografia da Funarte, tendo sido grande incentivadora de Regina Alvarez e defendido seu pioneirismo, no Brasil, no uso daquilo que a artista chamou de "fotografia sem câmara".[4] Alvarez infelizmente teve sua carreira interrompida precocemente por conta de Alzheimer, mas Fabian Alvarez, seu filho e também fotógrafo, fez um depoimento emocionado sobre a importância do trabalho da mãe artista, que deixou retratadas, em diversas obras, suas ideias pioneiras que fizeram dela uma artista de grande relevância para a história da fotografia experimental brasileira. Regina foi professora de quase todos os artistas brasileiros que posteriormente trabalharam com câmaras escuras, câmeras

3 No *site* cameralucida.com.br/protagonismos e no canal da Câmera Lúcida no YouTube (https://www.youtube.com/@cameralucida_fotografia).

4 O termo "fotografia sem câmara" foi utilizado no título do catálogo e da exposição realizada por Regina Alvarez na Galeria de Fotografia da Funarte, em 1981. Atualmente, o termo mais comumente empregado internacionalmente para identificar essa técnica é "*pinhole*", que significa "buraco do alfinete", mas também encontramos o termo "burado da agulha". Em países de língua latina, é bastante comum encontrar o termo "fotografia estenopeica" ("*sténopés*", em francês, e "*estenopeica*", em espanhol), do grego "*stenós*" ("estreito") + "*opḗ*" ("abertura", "orifício"). No Brasil, é possível perceber a predominância do termo "*pinhole*" e de outras variações, como "fotografia sem câmara", "câmera de orifício" e "câmera do buraco da agulha". Eric Renner (2004, p. 53) faz um histórico das denominações dessa forma de produção de imagens por diferentes artistas e inventores em seu livro *Pinhole photography: rediscovering a historique technique* (2004).

artesanais (*pinhole*) ou processos históricos de impressão, como cianotipia, Marrom Van Dyke e goma bicromatada. A participação de Regina Alvarez nas Semanas Nacionais de Fotografia da Funarte e em outros projetos envolvendo a fotografia sem câmara na educação básica e em diferentes contextos culturais levaram-na para as cinco regiões do Brasil, fazendo com que o conhecimento de tais técnicas fosse amplamente difundido.

Paula Trope, que foi aluna de Regina, apresentou uma analogia da vulva com a câmera (ou câmara) como dispositivo de trocas com o mundo. Monica Mansur, experiente gravurista, trouxe uma série de autorretratos com *pinhole* em que concebe o corpo como um vaso, um lugar que se faz receptáculo. A artista também relacionou os orifícios do corpo à câmara escura. Neide Jallageas, artista muito atuante no início dos anos 2000 em São Paulo, compartilhou sua ideia de fotografia feita com câmera de orifício como uma imagem policentrada, já que nela não existiria um único centro, na medida em que ele se dilui pela imagem. Irene Almeida, artista e educadora, evocou a câmera artesanal como um lugar de gestação da imagem, um "útero de sombra" onde a imagem é lentamente gerada. Tatiana Altberg, artista conhecida por seus trabalhos dialógicos que unem imagem e literatura em comunidades como o Complexo da Maré, apresentou o que denominou "conceito-ação" do corpo como câmera: na ausência de uma câmera ou imagem material de um determinado momento, memória ou acontecimento, o próprio corpo funciona como uma câmera, registrando tais imagens como memória. Na parte três deste livro, apresentaremos mais detalhadamente essas artistas, junto a ensaios visuais de suas obras.

Esta publicação é, portanto, um movimento de nossa pesquisa que tem como ponto central aprofundar a reflexão sobre a câmara escura como dispositivo uterino em oposição às metáforas fálicas de violência usadas ao longo da história da fotografia. Um elemento crucial na construção do percurso da pesquisa é o compartilhamento dos materiais que reunimos e que nos deram subsídio para a produção deste livro.

Ele está dividido em três partes, sendo a primeira a pesquisa em si sobre as relações do corpo com a câmara escura, que nos levou a pensá-la como um dispositivo uterino, e o diálogo com diferentes pensadores da fotografia e de outras áreas de conhecimento que subsidiam nossas reflexões. Iniciamos com uma breve explicação sobre a câmara escura para depois relacioná-la com outras práticas da fotografia experimental de base química (ou analógica) e, em seguida, conceber a câmara escura como uma experiência de ambiente imersivo. Ainda nessa parte, apresentamos questões sobre a possibilidade de pensar a câmara escura como um dispositivo uterino e suas implicações nos campos da prática e da teoria da fotografia, acabando por relacionar tais discussões à potência feminista na fotografia, presente no Brasil desde os anos de 1980.

A segunda parte do livro é dedicada ao processo de pesquisa, que entendemos ter ocorrido de forma singular, por ter sido constituído por muitos encontros entre mulheres artistas e teóricas a partir de um gesto de pesquisar que envolveu o corpo inteiro. Nela, são também apresentados os resultados parciais da cartografia de protagonistas da fotografia experimental no Brasil, etapa

essa em que buscamos artistas brasileiras que possuem obras e pesquisas envolvendo questões levantadas pela câmera escura ou pela fotografia feita com câmeras artesanais. Essa cartografia pretende ser a mais diversa possível em termos de localização geográfica, faixa etária, vivências socioculturais, raça, etnia e gênero.

A terceira parte, como falamos anteriormente, apresentará detalhadamente a trajetória das artistas Regina Alvarez, Paula Trope, Monica Masur, Neide Jallageas, Irene Almeida e Tatiana Altberg, que se destacam pelo pioneirismo e pelas experimentações com câmeras escuras.

As conversas com as artistas podem ser acessadas por meio destes links:

Angela Magalhães e Fabian Alvarez sobre Regina Alvarez, e Paula Trope

https://www.youtube.com/watch?v=03_XizbwTLU&t=1s

Monica Mansur e Neide Jallageas

https://www.youtube.com/watch?v=9RkpiuNjPaE

Irene Almeida e Tatiana Altberg

https://www.youtube.com/watch?v=g17kh2jCRsg&t=4721s

Caso você se reconheça com o gênero feminino ou conheça uma mulher (cis, trans, travesti ou não binária) que tenha uma pesquisa com câmara escura, preencha ou compartilhe o formulário disponível no link https://bit.ly/protagonismofemininonafotografiaexperimental

PARTE I

pesquisa

Câmara escura e a fotografia experimental

Câmara escura e algumas experiências de encontros sensíveis

por **Ana Angélica Costa**

A câmara escura é experimentada por mim não como um espaço de produção de imagens que representam o mundo, mas como um espaço de encontro em que a imagem – efêmera, trêmula, instável e em constante transformação – dialoga com os corpos das pessoas que participam da experiência, configurando o que chamo de encontros sensíveis. Nesse ambiente imersivo, as imagens deixam de ser vistas apenas com os olhos e passam a ser sentidas com o corpo todo: é como se pudéssemos tocar imagens no ar. As imagens, por sua vez, também tocam o corpo e ganham materialidade ou efemeridade de acordo com os encontros com corpos, telas, tecidos ou outros objetos. A experiência convida o participante a brincar com as imagens em um jogo de aparecimento e desaparecimento a partir de brincadeiras, danças e outras experimentações que geram apagamentos, fusões, deformações e criações, a depender das relações entre os corpos físicos e luminosos.

O princípio da câmara escura (também chamada de câmera escura ou câmara obscura)[1] é "o fenômeno óptico responsável pela formação da imagem no interior de todos os dispositivos produtores de imagens, seja uma câmera analógica, seja digital, ou mesmo um *smartphone*" (Costa, 2014, p. 7). Qualquer lugar ou objeto completamente vedado à luz e dotado de um pequeno orifício é capaz de formar, em seu interior, uma imagem da paisagem imediatamente em frente ao orifício, conforme ilustrado na página seguinte.

1 A opção pelos termos câmara escura, câmera escura ou câmara obscura não possui um consenso na língua portuguesa no Brasil. Vera Chamma, tradutora do livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (Crary, 2012) – importante referência para quem estuda esse assunto no campo da arte – traduz o termo original em inglês "*Camera Obscura*" (Crary, 1992) por "câmara escura" em sua versão em português. Outros autores influentes da fotografia em língua inglesa, como Naomi Rosenblum (1997), optam pelo termo "*Camera Obscura*" (com maiúsculas, assim como Crary), ou em minúsculas – "*camera obscura*" –, como o historiador Geoffrey Batchen (1999) e o artista e pesquisador David Hockney (2019). Este foi o termo que utilizei no início da minha pesquisa sobre o tema, tratando as experiências com esses dispositivos sempre por "câmera obscura" – inclusive colocando-o no título de uma das minhas principais publicações sobre o assunto: *Possibilidades da câmera obscura* (Costa, 2014). Mas aqui, neste livro, adotamos o termo "câmara escura" pela etimologia de cada um dos termos: "câmara" vem do latim "*camara*", que, por sua vez, tem sua origem no termo grego "*kamára*", que significa, inicialmente, abóbada e, posteriormente, sala fechada (Silva, 2014, p. 85); designa, ainda, as partes do olho entre a córnea e a íris e entre a íris e o cristalino – câmara anterior e câmara posterior, respectivamente (Silva, 2014, p. 85). O termo "câmera", apesar de carregar o mesmo significado em contextos ligados à formação da imagem, constitui uma derivação deste (Silva, 2014, p. 85). "Escura", por sua vez, deriva do latim "*obscura*", e, segundo Dionísio Silva (2014, p. 177), teve seu prefixo trocado possivelmente porque a palavra passou a ser pronunciada "*scura*" no latim vulgar.

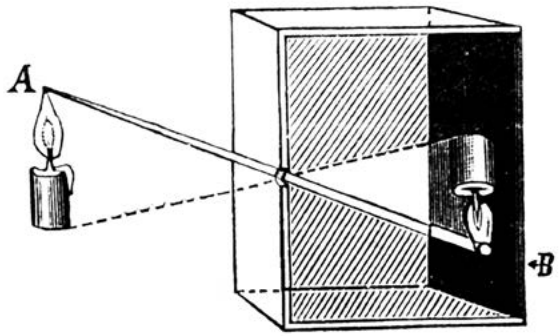


Imagem ilustrativa do funcionamento da câmara obscura. Fonte: Camera [...] (1910).

A minha primeira experiência com uma câmara escura ocorreu em 2003 durante o Arte de Portas Abertas, que acontece anualmente desde 1996 no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, no qual os artistas abrem seus ateliês para visitação pública. Gerido pela Chave Mestra, Associação dos Artistas Visuais de Santa Teresa, o evento provoca grande movimentação turística nessa região histórica relativamente tranquila no centro do Rio de Janeiro.

Nessa época, eu dividia um ateliê com duas colegas fotógrafas e, juntas, alugamos um espaço no subsolo da casa de uma querida amiga jornalista, Angela Couto, que nos acolheu com entusiasmo. Nomeamos o ateliê Projeto Subsolo – que, depois, virou uma produtora de projetos de arte –, uma alusão à inspiração que tivemos em razão da localização desse nosso primeiro espaço. Localizado no mesmo bairro, a algumas ruas de distância, estava o ateliê de Regina Alvarez, artista e educadora carioca que foi precursora no trabalho experimental com câmara escura. Naquele período, durante uma edição do Arte de Portas Abertas, possivelmente no ano de 2000 ou 2001, Angela nos levou pela primeira vez para visitar o ateliê de Alvarez. Embora com a memória um pouco debilitada pelo Alzheimer, ela nos mostrou parte de sua extensa produção de fotografias feitas com câmeras *pinhole* nas ruas do bairro e adjacências. O encontro foi marcante e originou, anos mais tarde, projetos de recuperação de suas fotografias e de sua contribuição para a formação de toda uma geração de fotógrafos experimentais no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras.

Assim, como coletivo de arte atuante no bairro e na cidade, fomos convidadas a fazer uma intervenção urbana durante a edição de 2003. Com essa oportunidade e contando

Intervenção com câmara escura no Largo das Neves pelo Projeto Subsolo, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2003.

A imagem projetada no interior da câmara escura.

com a contribuição de outros artistas e fotógrafos, produzimos uma câmara escura com tapumes de construção, formando um octógono coberto por muitas camadas de plástico preto e TNT, no centro da praça do Largo das Neves.

A experiência foi marcante para nós e para o público participante: apesar do calor escaldante carioca e da falta de circulação de ar dentro da câmara, filas se formaram durante todos os dias do evento, e as pessoas só saíam de lá quando o mal-estar já não lhes permitia permanecer.

Um cartão branco era oferecido aos participantes para que pudessem projetar sobre ele a imagem externa, sendo possível aproximar, afastar e movimentar a superfície de projeção de imagens, a fim de testar diferentes formações e deformações das imagens. Cada um dos lados da câmara possuía orifícios com diferentes características: um posicionado bem próximo ao chão, outro na altura dos olhos, e mais dois a cerca de 1,20 metros do chão, um ao lado do outro, de maneira que formavam uma imagem que se sobrepunha ou se separava a depender da distância que o cartão branco era posicionado. Essa imagem formada no papel cartão branco ou nas vestimentas do público mudou nossa relação com a fotografia e a arte.

Por meio dessa experiência, pudemos testemunhar o interesse do público com esse modo de lidar com a instalação e com

Registro do interior da *Câmera bobina*, de Paula Trope. Eu, minha filha Luiza e Daniel. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), 2010. Imagem cedida por Paula Trope.

as imagens, bem como ouvir as histórias dos moradores mais velhos do bairro, que tiveram diversas memórias reavivadas após entrar na câmara escura. Relataram a época em que, ainda crianças, eram obrigadas a "tirar a sesta" após o almoço e ficavam trancadas em um quarto, observando um "cineminha" do que se passava lá fora, experiência essa proporcionada pelo buraco da fechadura, que transformava esse quarto em um lugar de projeção de imagens. Esse trabalho nos mostrou a potência sensível desse lugar fazedor de imagens que é a câmara escura.

Quase dez anos mais tarde, revivi a experiência quando eu, minha filha Luiza – à época com um ano e meio de idade – e Daniel, o pai dela, visitamos a *Câmera bobina*, de Paula Trope, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). A câmara em formato redondo tinha formas e acabamento minimalistas e era mais elaborada tecnicamente do que a nossa produzida no Largo das Neves; possuía diversos furos e diferentes diafragmas, de forma que era possível experimentar imagens mais ou menos focadas e luminosas. Seu interior estava pintado de branco e eram disponibilizados grandes tecidos brancos para que o público se transformasse em telas humanas. Todo o espaço interior da câmara era lugar de pro-

Vista da exposição *Imagem mágica*, que contou com obras de Dirceu Maués, Luiz Alberto Guimarães, Miguel Chikaoka e Monica Mansur. Estação Cultura, Campinas, SP, 2017.

jeção, e o fato de não haver quinas transformava as imagens em algo contínuo, com pequenas deformações à medida que se distanciavam do centro focal.

No ano de 2015, deixei a cidade do Rio de Janeiro, onde vivi por 18 anos, e retornei a Campinas, SP, cidade na qual passei minha infância e adolescência. Campinas é também a cidade onde o artista e inventor Hercule Florence (1804-1879) realizou uma das múltiplas descobertas da fotografia e de seus modos de imprimir com a luz; foi lá também onde primeiro se ouviu o termo "*photographie*", remetendo a uma imagem que se faz por meio da "escrita da luz". Inspirada por esse artista-inventor, a cidade sedia o Festival Hercule Florence de Fotografia, evento que acontece com regularidade e mobiliza fotógrafos e artistas.

Vista da plataforma, com a instalação *(In)versões da paisagem* de Dirceu Maués à direita e o vagão câmara escura à esquerda.

Projeções no vagão câmara escura.

Na décima edição do Festival (18 a 22 de abril de 2017), fui responsável pela curadoria do eixo Imagem Mágica, tendo resultado em um artigo homônimo (Costa, 2018) – elaborado a convite da *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, publicação ligada ao Centro de Memória da Unicamp (CMU) –, com reflexões sobre esse importante evento da área da fotografia, que transformou um vagão de trem em laboratório e, depois, em câmara escura. O eixo curatorial teve como objetivo evidenciar os processos que envolvem a formação da imagem de diferentes formas. Para isso, se estruturou em torno de

Câmara escura penetrável montada no Interfoto Itu 2019.

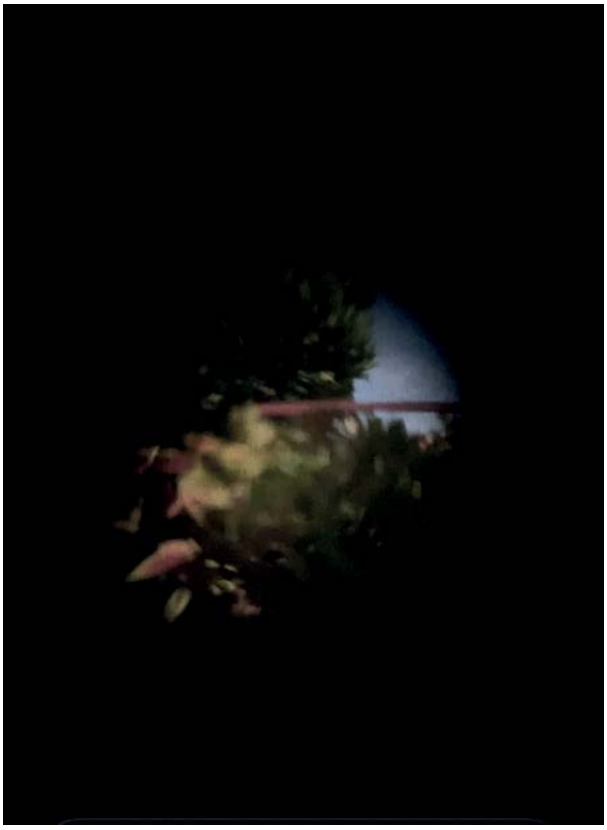
oficinas conduzidas pelos artistas participantes, mesas de debates e exposição. Apresento um pequeno trecho que escrevi sobre a proposta curatorial:

> *Composta por fotografias e objetos feitos com câmeras artesanais, ações e intervenções em espaços abertos, a mostra reuniu fotógrafos e artistas de diferentes estados brasileiros: Dirceu Maués (PA/MG), Luiz Alberto Guimarães (RJ), Monica Mansur (RJ) e Miguel Chikaoka (PA). A ideia era convidar o visitante a protagonizar a descoberta dos princípios físico-ópticos básicos de formação da imagem e transformar o espaço expositivo em local de experimentação e aprendizado, evidenciando o caráter processual e a estrutura das obras. A localização na Estação Cultura, local de fluxo intenso de trabalhadores e de pessoas que utilizam o comércio e serviços do centro da cidade, foi decisiva para a interação com esse público que, de maneira geral, pouco tem acesso a obras e processos artísticos em seu cotidiano.* (Costa, 2018, p. 11)

O evento aconteceu na Estação Cultura, antiga estação de trem transformada em espaço cultural. A adaptação de um dos antigos vagões para abrigar um laboratório fotográfico e uma câmara escura fez parte de um processo de encantamento e descoberta para os mais de quinze mediadores e voluntários que estiveram conosco no projeto. Utilizado inicialmente para revelar as imagens feitas com pequenas câmeras *pinhole* manufaturadas a partir de recipientes de filmes 35 mm, que, posteriormente, compuseram o painel *Urublues – Campi*, de Miguel Chikaoka, o vagão-laboratório se transformou em câmara escura durante o período do Festival. O vagão teve um bom movimento de passantes, que se interessaram pelo que estava acontecendo lá e voltaram com crianças e familiares ou apenas para nos ajudar com as atividades.

Alguns anos mais tarde, fui convidada a participar do Interfoto Itu 2019, o festival de fotografia da cidade de Itu, SP, que, na época, acontecia anualmente nas instalações de uma antiga fábrica no centro da cidade. Criamos uma câmara-tenda, formada por uma estrutura metálica de 8 m³ (2 x 2 x 2 m), recoberta com tecido preto. Essa câmara permanece comigo e é montada com certa regularidade no jardim do que é hoje a minha casa-ateliê. A oportunidade de montar e desmontar a câmara com frequência me permitiu explorar uma variedade de procedimentos. Previ diferentes aberturas em todas as suas laterais, com exceção da que possui abertura para a entrada das pessoas. Em algumas delas, lentes foram posicionadas em diferentes alturas, a fim de formar imagens com ângulos diversos das paisagens e objetos. Em uma das laterais, posicionei dois furos relativamente próximos, de modo que se formam imagens duplas sobrepostas.

Registro fotográfico das imagens projetadas na tela maior, localizadas na lateral direita de quem entra na câmara, em diálogo com corpos e com a luz de uma lanterna.
Acesse o registro videográfico:
https://youtu.be/UVvwy8KYnRA



Registro fotográfico da imagem projetada na tela localizada no canto inferior esquerdo, na parede em frente à entrada.

Instalada no *deck* de madeira em uma área mais alta do terreno – que proporciona uma boa relação entre céu e plantas na composição das imagens –, basta afastar o tecido onde se encontra uma abertura para chegar a seu interior escuro. Nossos olhos demoram um pouco para se adaptar à baixa luminosidade e conseguir identificar as telas e imagens projetadas no ambiente.

A primeira imagem que identificamos é a que fica na lateral direita: uma grande tela que revela uma projeção dupla de parte do jardim e das pessoas que passam ou experimentam danças, movimentos e experiências com luzes e objetos usados em teatros de luz e sombra. Esse é um lugar privilegiado para intervenções e diálogos sensíveis entre os corpos dentro da câmara, que projetam suas sombras em um jogo com as imagens, e os corpos fora da câmera, que se transformam em imagens duplas, evanescentes ou alongadas em seu interior. As imagens das sombras projetadas nas telas, em diálogo com as imagens do exterior – que aparecem de cabeça para baixo –, proporcionam um jogo de visibilidade e apagamento de acordo com os desejos e movimentos dos corpos e materiais envolvidos, como se pode ver nas imagens desta página e da próxima.

Registro fotográfico das imagens projetadas nas telas maiores, localizadas em frente à entrada e na lateral direita. Cada um dos pontos luminosos são lentes através das quais se formam as imagens.

Uma câmara cujas paredes são feitas de tecido apresenta suas imagens com uma estabilidade precária: as projeções se movimentam com o vento e, com isso, as imagens se aproximam e se afastam da tela de projeção, ocasionando uma certa volatilidade da imagem, que fica ora menor, ora maior, ora focada, ora fora de foco. Cada abertura e cada lente da câmara possuem uma distância focal específica, e as características das imagens projetadas estão diretamente ligadas às escolhas no momento da montagem das lentes e do posicionamento das aberturas em relação ao que circunda a câmara (plantas, elementos arquitetônicos etc.). Intercorrências como a influência do vento ou a alteração de luminosidade pelo aumento da nebulosidade ou pela passagem momentânea de uma nuvem se somam a outras forças que fogem do nosso controle decisório.

Seguindo no sentido anti-horário, outra grande projeção em tecido branco de outro ângulo do jardim, quase contígua à primeira grande tela, apresenta uma vista do telhado da edícula localizada no quintal em meio às plantas que estão posicionadas quase ao lado da câmara. Uma pequena tela de pintura localizada no canto inferior esquerdo dessa parede mostra uma delicada projeção de plantas vermelhas e verdes.

No terço superior da parede esquerda, é projetada uma imagem de plantas que se movimentam com o vento, entrando e saindo de foco, aumentando e diminuindo o espaço de projeção de acordo com a aproximação e afastamento das paredes externas de tecido em relação à tela de projeção no interior.

Finalizando a volta na câmara, chegamos à lateral que abriga a passagem que dá acesso ao lado de fora: é preciso um certo tatear para encontrar o caminho, abrir novamente a fenda entre um tecido e outro, adentrar o corredor escuro para encontrar a luz e o frescor do vento do lado de fora (costuma ser quente e abafado no interior da câmara). Saindo da câmara escura, vemos o jardim de outra forma: depois de conseguir acostumar os olhos à luz que se torna quase agressiva, ofuscando nossa percepção, buscamos encontrar traços das paisagens que se tornaram imagens vivas, moventes, em relação com os corpos e outros objetos. Dentro da câmara, temos uma experiência de imersão – todos somos imagens, por vezes nos transformamos em telas, e estamos sempre em relação.

Duas outras experiências que aprofundaram minha relação com a câmara escura

Experiências para a instalação *As mariposas e a luz*. Casa de Eva, Campinas, SP, 2021.

e a relação do corpo com a imagem aconteceram com a instalação *As mariposas e a luz*, no espaço expositivo da Casa de Eva em Campinas, em dezembro de 2022, e que está sendo reeditada em 2026; e com a experiência que intitulei provisoriamente *Quarto obscuro*, quando transformei um quarto de minha casa em uma câmara escura durante a época da pandemia de Covid-19, em 2021, quando a recomendação era ficar dentro de casa.

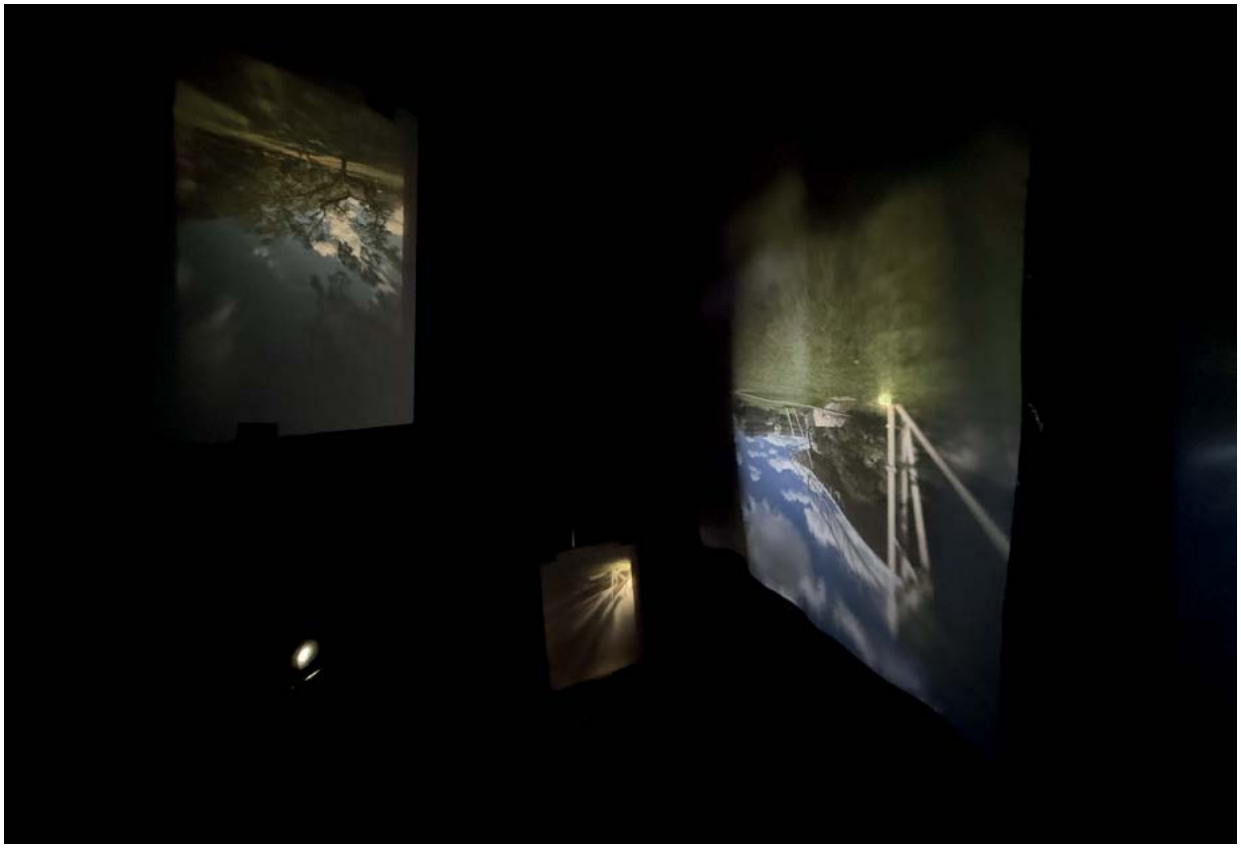
A partir dessas experiências, fui reconfigurando as possibilidades de transformar espaços/casas/quartos em câmaras escuras. Pude notar que, durante a interação das pessoas com componentes dentro da câmara, foram se formando elementos performáticos e dialógicos entre diferentes linguagens, com a presença da música, da dança e da movimentação espontânea do público, além de um desejo de experimentar múltiplas

Imagens do *Quarto obscuro*, 2021.

relações entre corpos, objetos e imagens. Por meio dessas obras, notei que compor o interior da câmara com objetos é crucial para despertar o interesse e instigar as relações entre corpos e imagens.

Com o desejo de expandir essa experiência e a potência dessas relações para outros ambientes, nasce meu projeto mais recente de criar uma câmara escura dentro de um contêiner. Composta por uma estrutura imersiva e móvel, esta câmara escura irá circular por pelo menos duas regiões da cidade de Campinas: o *campus* da Unicamp, em Barão Geraldo, e o bairro do Campo Belo. O deslocamento dessa estrutura para diferentes localidades tem como objetivo experimentar a formação da imagem em diferentes paisagens, acessando públicos diversos em termos culturais, econômicos e sociais.

Serão dispostas diferentes superfícies (tecidos, telas, espelhos etc.) e objetos no interior do contêiner a fim de compor diferentes paisagens nesse diálogo entre o espaço interno e o externo da câmara. Após esse primeiro momento de experimentação com a instalação, serão convidados artistas de diferentes áreas e linguagens para interagir com as imagens, em ações mais direcionadas dentro dessa câmara escura: Hellen Audrey Mapelli irá propor uma experiência de dança e movimentação corporal; a Cia Luz & Sombra, núcleo de pesquisa em poéticas de luz e sombra, formado por Luzia Ainhoren, Marina Faria e Virgílio Guasco, pretende



Primeiro teste de projeções em diferentes ângulos e suportes com a câmara escura móvel imersiva para escolha do local onde ficará a estrutura de *As mariposas e a luz*.

experimentar os princípios do teatro de sombras em diálogo com as imagens na câmera escura; e Guga Costa vai criar uma paisagem sonora que converse com as imagens produzidas dentro do contêiner. O projeto ficará aberto ao público durante os meses de agosto e setembro de 2026 e depois possivelmente terá uma itinerância para outros locais. Muitos dos registros apresentados anteriormente de imagens produzidas na câmara escura imersiva são parte do processo de pesquisa para a montagem dessas ações, que também nomeio *As mariposas e a luz*.

A partir dessas experiências artísticas, e ao me juntar a Rosa Bunchaft, começamos a identificar a câmara escura como dispositivo uterino. Essa ideia nasce da identificação de nossas práticas experimentais corporais com esse tipo de geração de imagem, que nos remete à primeira experiência de imersão comum a todas as pessoas: estar no interior de um útero durante nossa gestação. A partir de uma das definições de câmara presente no Dicionário Houaiss – "designação comum a várias cavidades e espaços do corpo" (Houaiss, 2001, p. 581), pensamos nessa relação da câmara com a forma côncava do corpo e, por extensão, com a forma e característica do útero como um lugar de geração de vida. Antes de nascer, passamos pela experiência uterina de acolhimento e imersão no corpo da mãe como um tempo próprio de desenvolvimento. Uma experiência primordial de criação para a vida. A câmara escura, por seu lado, é imersão na escuridão que cria imagens com a luz, em um tempo expandido, no processo, na imagem de difícil retenção, em uma experiência dilatada no tempo e no espaço, em uma relação uterina e viva com o outro, com o entorno e consigo mesmo.

Estar em um cinema vivo: práticas imersivas em ocupações de câmara escura

por **Rosa Bunchaft**

Minha produção com câmara escura arquitetônica se desenvolveu sobretudo em Salvador, entre 2008 e 2018, em diferentes contextos e configurações, e ainda é pouco conhecida fora da Bahia – algo comum, pois nosso sistema de validação e circulação da arte historicamente privilegia produções do Sudeste. Entretanto, a ideia de dispositivo uterino, em contraste com metáforas fálicas recorrentes na história da fotografia, resulta de um acúmulo de experiências com a câmara escura arquitetônica ao longo desses cerca de dez anos. Essas práticas são aqui retomadas, uma a uma, como o processo a partir do qual passaram a se impor questões recorrentes: a vivência do efêmero e a produção do fotográfico, a inversão de escala entre corpo e dispositivo, a experiência imersiva, as possibilidades fotográficas que dela derivam, o panorama como montagem e o modo como, nos fotogramas, corpo e paisagem se contêm mutuamente. A participação. A dimensão crítica do panorama que é uma refotografia construída coletivamente. A dimensão sonora. A câmara escura arquitetônica surge, assim, como um lugar de experimentação a partir do qual se esboça uma constelação de possibilidades e questões que, antes de serem repensadas a partir de estudos teóricos nas seções seguintes, precisam, a meu ver, ser narradas como uma espécie de aventura experimental, um processo criativo que pode confrontar a teoria a partir do chão da prática artística.

Meu envolvimento com a câmara escura se inicia na década de 1990, ainda como professora de física na Bahia, ao experimentar a fotografia *pinhole* como recurso didático pelo seu universo afetivo, lúdico e relacional. No Rio de Janeiro, entre 1999 e 2004, aproximei-me de iniciativas que articulavam arte e

Coletivo lusco-f.LUX.o, *Tenda dos milagres*. Salvador, BA, 2008. Da esquerda para a direita: Salão Arte e Cidade da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA); meninos na tenda montada no bairro de Mares; tenda montada no Canela, Salvador, BA. Registros Erivan Morais.

ciência à arqueologia da imagem, como uma exposição do acervo de fotos, filmes e aparatos fotográficos históricos de Ernesto Leibovich, o seminário Fazendo Arte na Ciência, da Fiocruz, o festival Anima Mundi com seu zootrópio, e espetáculos como o teatro de sombra *Cinema manual*, do artista Nadam Guerra.

Aos poucos, afastei-me da física por ter a minha saúde mental afetada por sexismo, apagamentos e assédios, e me aproximei da arte, ao ir para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e, de volta a Salvador em 2007, ao ingressar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nesse período, desenvolvi práticas de fotografia *pinhole*, fotoeducação e câmara escura arquitetônica. Com o coletivo lusco-f.LUX.o, formado por mim, Adenilse Romana, Lico Santana e Erivan Morais, realizamos, entre 2007 e 2010, intervenções com câmara escura, primeiro com a *Tenda dos milagres* em espaços públicos de Salvador e, depois, com o *Cinema-trem*, um vagão ferroviário transformado em câmara escura em movimento com passageiros se deslocando da Calçada a Paripe. A tenda foi concebida como câmara escura para instalações efêmeras e itinerantes, inicialmente construída em estrutura metálica cilíndrica por Lico, na sua metalúrgica na Península de Itapagipe, e, posteriormente, substituída por um modelo comercial mais portátil tipo gazebo, maior e menos quente, o que ampliou sua montagem em diferentes espaços públicos de Salvador, e também em Cachoeira. Ao longo das diversas montagens, percebemos que, independentemente do modelo, o dispositivo estimulava principalmente o potencial performativo das projeções, sobretudo quando os visitantes eram crianças ou artistas da Escola de Belas Artes da UFBA.

Coletivo lusco-f.LUX.o, *Cinema-trem*. Subúrbio Ferroviário de Salvador, BA, 2009. Registro Erivan Morais.

No *Cinema-trem*, havia a memória do Subúrbio Ferroviário de Salvador (SFS), o que permitia abarcar correlações políticas sobre a carga histórica e simbólica e o desmonte da ferrovia, além de articulações poéticas entre os primórdios da cidade, a ferrovia, a fotografia e o cinema.

Seguindo em minha trajetória artística, terminei a graduação na UFBA e ingressei no mestrado como forma de reconstrução de vida. Mesmo após me separar de um longo casamento e tendo um bebê e dois adolescentes, mantive o desejo e o foco na câmara escura como eixo poético, teórico e experimental, mas tendo em mente novas ocupações, indagações e ideias.

1. *Love in Bahia* e primeiros processos fotográficos: fotogramas e panoramas

Durante o mestrado, desenvolvi a pesquisa de modo autoral a partir de duas escolhas. A primeira consistia na produção de imagens fotográficas materiais em ocupações com câmara escura arquitetônica, ou seja, buscava ir além da experiência efêmera,

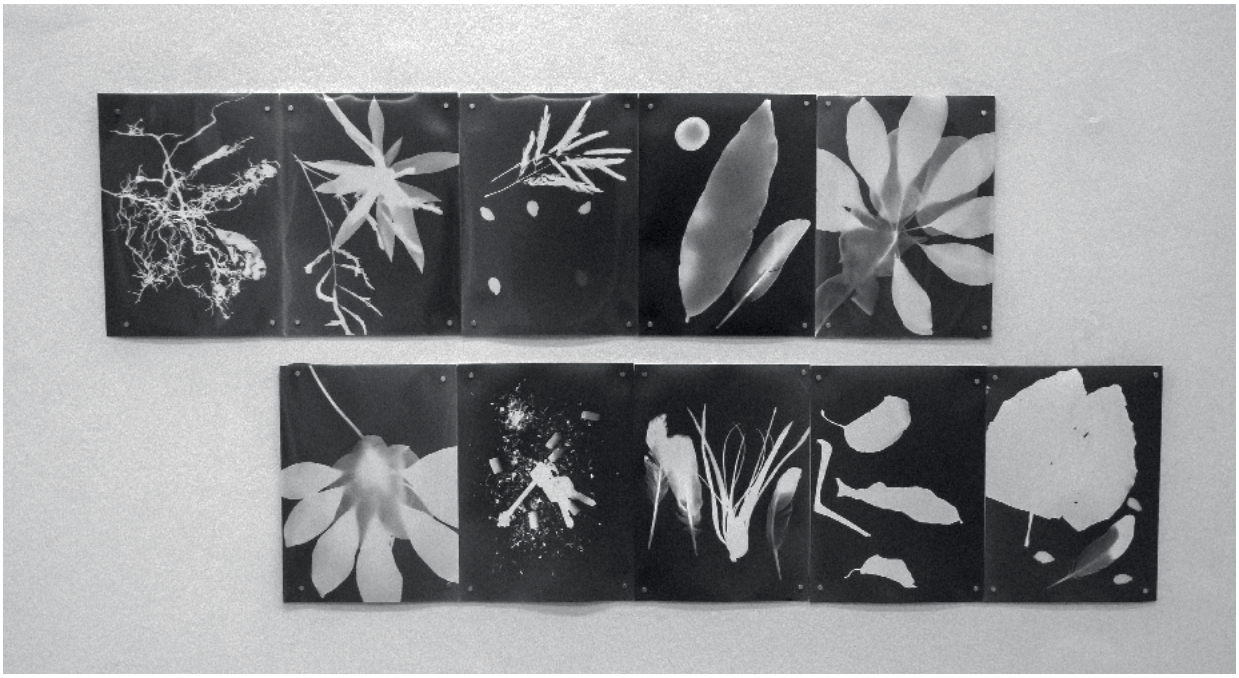
trabalhar com fotografia experimental de base química, papel fotossensível e processos de revelação em laboratório, explorando sistematicamente as possibilidades da câmara escura arquitetônica como câmera fotográfica, inclusive (e sobretudo) em formatos panorâmicos. A segunda procurava aprofundar a relação com a memória dos espaços da cidade vividos e transformados pelas projeções, e era influenciada por reflexões críticas no contexto da UFBA[1] sobre arte e cidade, o papel experimental da arte diante das transformações urbanas recentes em Salvador e os efeitos de décadas de planos de desenvolvimento urbano predatórios. O primeiro trabalho foi o *Love in Bahia* (2013), uma câmara escura arquitetônica instalada no quarto número 11 do motel homônimo. Uma obra que se deu a partir da inversão de escala entre um corpo e a câmera que implica habitar o interior do dispositivo: a fotografia se faz autorreflexiva, inventiva, especulativa, o processo se volta para si mesmo, uma metafotografia se estruturando por meio de práticas experimentais em dois eixos: os panoramas e os fotogramas de corpo do *Love in Bahia*. O projeto foi um mergulho no cotidiano e no entorno desse motel que tinha uma alta rotatividade, com acesso apenas a pedestres, e era situado no centro de Salvador, próximo à Estação da Lapa, à época muito degradada. Para mim, recém-separada, soava irônico o contraste entre a idealização romântica e a exotização – sugeridas pelo nome do motel – e a realidade arruinada do centro a seu redor. A meu ver essa tensão remetia aos impasses do amor em uma cidade linda e tropical, porém hostil às mulheres, como tantas outras cidades pensadas, erigidas e administradas primordialmente por homens.

Projeções na instalação de câmara escura *Love in Bahia*. Salvador, BA, 2013. Registro Bianca Portugal.

1.1 Fotogramas de corpo do *Love in Bahia*

O fotograma, em sua forma original, é uma prática fotográfica sem câmera de grande simplicidade formal e de alta complexidade conceitual. Consiste na impressão por contato de objetos sobre um suporte fotossensível exposto à luz, produzindo silhuetas e variações tonais conforme espessura, transparência e tempo de exposição. Como exemplo, trago o políptico *Os jardins do CAPS* (2025), uma releitura dos fotogramas botâ-

1 Naquele momento, havia uma profusão de estudos sobre arte e cidade desenvolvidos por professores, curadores e pesquisadores da Universidade Federal da Bahia com os quais eu convivia, como Alejandra Hernández Muñoz e Roaleno Costa, da Escola de Belas Artes (EBA), e Paola Berenstein Jacques, da Faculdade de Arquitetura. Houve também os seminários teórico-artísticos CorpoCidade, organizados por Paola e por Fabiana Dultra Britto, e havia o Grupo de Interferência Ambiental (GIA), coletivo formado por arte-educadores, designers e artistas visuais que utilizavam a cidade como uma "obra aberta" e um território político, propondo intervenções que questionavam o cotidiano e transformavam com humor, aleatoriedade e uma "estética da gambiarra" a paisagem urbana.

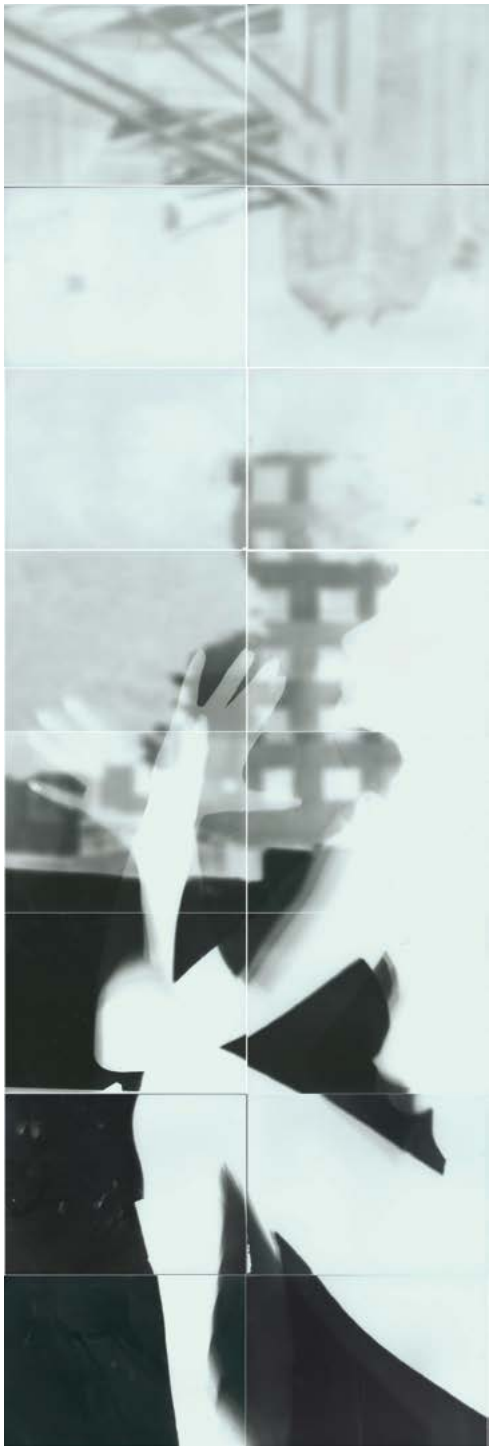


Fotografia Estranha Lab, CAPS III Franco Basaglia. *Os jardins do CAPS*. Rio de Janeiro, RJ, 2025. Gelatina e sais de prata sobre papel resinado. Políptico 48 x 89 cm, 10 papéis de 24 x 17,8 cm.

nicos pioneiros desenvolvida no projeto Fotografia Estranha Lab,[2] no CAPS III Franco Basaglia (RJ), que evidencia uma variedade de resultados.

Enquanto o fotograma histórico dos pioneiros e das vanguardas modernas é uma técnica de fotografia sem câmera, os fotogramas de corpo que desenvolvi em *Love in Bahia* são produzidos dentro da câmara escura arquitetônica, uma prática híbrida entre fotograma e fotografia *pinhole*, e também entre autorretrato e paisagem. O corpo, em contato com o suporte fotossensível e imerso na imagem projetada da paisagem externa, atua como máscara opaca produzindo uma falha na imagem, uma sombra, um ruído na fotografia, apagando parte dela, esvaziando-a, perturbando a lógica mimética e a perspectiva tradicional, inclusive porque a imagem é invertida em relação à sombra do corpo. Nos fotogramas de corpo do *Love*

2 O projeto envolve práticas em fotografia experimental em contextos de saúde mental e vem sendo desenvolvido no CAPS III Franco Basaglia, no Rio de Janeiro, onde sou atendida como usuária desde 2023. Iniciei com fotografia *pinhole* e, ao longo do processo, passei a desenvolver uma pesquisa centrada na fotografia sem câmera, incluindo fotogramas*, lumen prints*, quimigramas e cianotipia, como forma de pensar a memória de espaços manicomiais a partir da ideia de jardim e da tradição do uso pioneiro da fotografia sem câmera na ciência botânica. Voltada majoritariamente para usuários, a atividade vem sendo realizada desde março de 2025, com a participação de trabalhadores, visitantes e extensionistas da Tenda Paulo Freire do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPUB/UFRJ), em parceria com o Instituto Municipal Philippe Pinel (IMPP). Conta com Marcos Inácio Nunes Montes, artista e usuário do CAPS EAT (Rio de Janeiro), como assistente e multiplicador, e com o apoio dos trabalhadores Claugeane da Silva Costa e Vitor Canhamaque, além da artista Valéria Cristina Souza dos Santos. Os nomes dos participantes não são listados, em conformidade com cuidados éticos próprios de pesquisas em saúde mental.



Rosa Bunchaft, *Alice no quarto 11*. Salvador, BA, 2013. Técnica mista: fotografia e fotograma. 142,4 x 48 cm. A obra foi exposta na Galeria da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU) e em salões regionais de artes visuais da Bahia.

in Bahia, sou, de modo constitutivo, sujeito e objeto da ação de fotografar, e isso gera uma performatividade da imagem: uma prática aberta ao acaso que torna visível o processo fotográfico e a relação de inversão de escala entre corpo e dispositivo que rompe com o gênero tradicional de paisagem.

Os panoramas do *Love in Bahia* têm como aspectos a sua captura "*in-camera*" junto à sua fragmentação da imagem, como uma câmara escura arquitetônica – exatamente por sua dimensão –, uma câmera especial que permitiu a criação de imagens panorâmicas em um processo inteiramente *in-camera*, ou seja, construído dentro do dispositivo, com o corpo imerso nele, e não como resultado de manipulações posteriores. A fragmentação resultou das próprias condições de revelação do laboratório disponível: um pequeno banheiro de motel. A limitação se tornou a complexidade constitutiva da obra e me levou a explorar outras configurações possíveis no projeto seguinte, isto é, pensar em como obter imagens de grande formato a partir da composição de suportes fotossensíveis pequenos (24 x 17,8 cm).

O panorama resultante da captura no *Love in Bahia* foi construído a partir de duas imagens intituladas *Parede frontal, quarto 11* e *Parede lateral, quarto 11*, capturadas em 90 graus. Cada conjunto foi exposto à luz simultaneamente, em dias distintos. Juntas, as imagens medem cerca de seis metros, mas foram exibidas separadamente em minha primeira exposição individual, em 2013, na Galeria da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU).

Nessa exposição, havia um estranhamento inerente à fotografia *pinhole* e à frag-

Rosa Bunchaft, *Parede frontal, quarto 11* e *Parede lateral, quarto 11*. Salvador, BA, 2013. Gelatina e sais de prata sobre papel. Fotografia pinhole. 106,8 X 288 cm e 106,8 X 240 cm. Galeria da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU). Registro Mayra Lins.

mentação das imagens. Um visitante chegou a expressar que aqueles vários fragmentos não configuravam uma fotografia. Mas, ao perceber que todos os fragmentos, que compunham a imagem inteira, haviam sido captados simultaneamente, tranquilizou-se. O desconforto me pareceu mais interessante que o alívio, pois me fez pensar em desconstruir a imagem no sentido oposto a valores tradicionais da fotografia – como o instante decisivo e o enquadramento perfeito –, deslocando-os, justamente a partir dos fragmentos, para outras configurações da imagem, outras experiências do tempo e da montagem.

2. Um porão como câmera no 13º Salão Nacional de Itajaí

A partir dessa experiência, propus um projeto que foi selecionado para o 13º Salão Nacional de Itajaí (SC), em 2013. O evento era voltado para intervenções urbanas e *site-specific*. Nessa ocasião, escolhi o porão da Casa da Cultura Dide Brandão – espaço expositivo central do Salão – como câmara escura arquitetônica. Essa escolha se deu em razão das condições espaciais e simbólicas do local e da paisagem exterior a ele. As imagens externas foram captadas a partir de uma das janelas do porão e construídas ao longo do tempo da intervenção, de forma processual e participativa, por visitantes da exposição que acontecia acima. Os participantes eram convidados a descer ao porão por um alçapão e com isso passaram a integrar a produção de uma fotografia de grande formato, escolhendo seu enquadramento e participando da aventura de captura, revelação e montagem da imagem, uma experiência que se expandiu em forma de ateliê aberto, com encontros e trocas nos quais falávamos sobre o porão, a cidade e a fotografia.

Na câmera-porão, a imersão trouxe as dimensões participativas, sonoras e temporais da câmara escura arquitetônica. O tempo foi inscrito na imagem graças ao pipoqueiro: ele chegava à tenda de bicicleta, a

Rosa Bunchaft, Prêmio Aquisição do 13º Salão Nacional de Itajaí (SC), 2013. Processos em câmara escura arquitetônica.

estacionava cada dia em um lugar, de modo que ela aparece em vários pontos da imagem. A dimensão sonora surgiu pelo fato do porão estar sob a sala de música: o som dos ensaios vazava, intensificando a ambiência multissensorial em que nossos processos se articulavam, baseados em erro, repetição, ajuste e duração, uma percepção inesperada que está no cerne do experimental. E a coletividade na ação trouxe a dimensão participativa da experiência.

A fotografia resultante é, assim, uma construção dilatada no tempo que reúne múltiplos olhares e experiências, uma superposição fragmentada, imbricada e aleatória de papéis fotossensíveis, construída por acúmulos que rompem a planaridade. Quando o projeto foi contemplado com o Prêmio Aquisição, esclareci no certificado que a obra não era a fotografia, mas todo o ambiente do porão transformado no processo que se prolongou por quase duas semanas.

Rosa Bunchaft. Prêmio Aquisição do 13º Salão Nacional de Itajaí (SC), 2013. Gelatina e sais de prata sobre papel resinado. Fotografia *pinhole* em câmara escura arquitetônica.

3. *Panorama I: The City of Bahia from The Forte do Mar* nas ondas do tempo e o Acervo da Laje

Após o panorama de Itajaí, desejei aprofundar o processo ali iniciado, pensando quais outros sentidos ele poderia ganhar sendo realizado em Salvador. Em 2014, em um projeto comissionado pela Alban Galeria, e também em diálogo com a artista Isabela Lemos, transformei duas salas do Forte de São Marcelo (conhecido como Forte do Mar) em uma câmara escura para realizar uma refotografia do panorama capturado pelo fotógrafo inglês Benjamin Mulock (1859-1861) a partir do mesmo lugar. Desse processo, resultou o *Panorama I: The City of Bahia from the Forte do Mar*, que foi um projeto realizado em coautoria com o Acervo da Laje.

É em São João do Cabrito, Subúrbio Ferroviário de Salvador (SFS), que se encontra o Acervo da Laje, espaço fundado em 2010

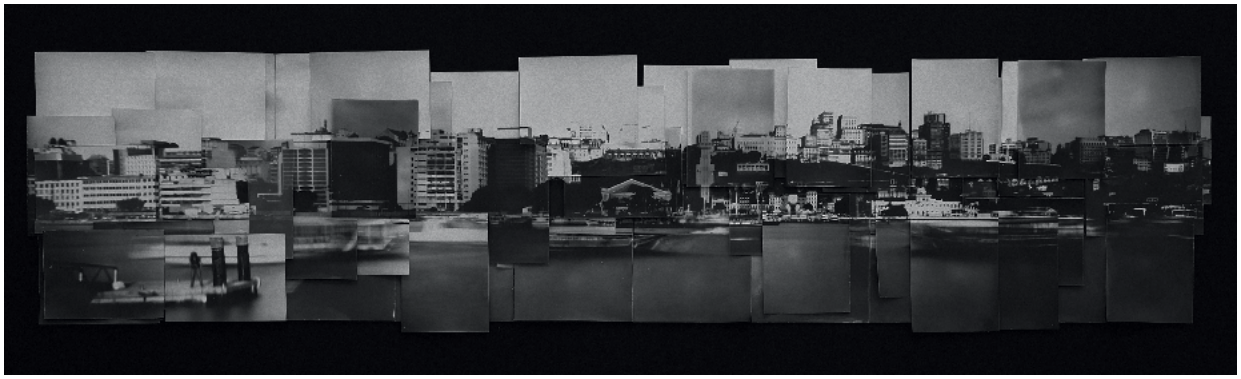
pelo casal José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Santos, nascidos e criados ali. Essa casa-museu-escola nasce do desejo de revelar e celebrar a beleza, a memória e a riqueza cultural das periferias urbanas, tantas vezes invisibilizadas. O casal transformou sua casa em centro de memória e arte, onde milhares de peças de arte contam histórias e sonhos dos moradores do SFS. O Acervo é um ponto de encontro e se abre para visitas, oficinas, aulas de reforço escolar e eventos culturais, em uma interação viva entre passado e presente, entre arte e vida cotidiana. Esse espaço de memória foi adquirindo relevância nacional ao reivindicar o direito à centralidade por meio da valorização e da preservação de memórias, estéticas e modos de ver das periferias, propondo outra cartografia da arte e da cidade: uma Salvador narrada a partir da margem, da beira, da laje.

Mulock veio a Salvador em meados do século XIX para fotografar as obras de construção da linha férrea que daria nome ao SFS, e as vistas produzidas por ele, que constituem um acervo de imagens paisagísticas da Bahia, não necessariamente têm como objeto a ferrovia, mas nos permitem conectar essas vistas antigas de Salvador, a ferrovia e a memória desse território.

O interesse do Acervo da Laje pela memória do SFS me fez pensar na possibilidade de uma refotografia do panorama da cidade feito por Mulock. Uma refotografia envolve a produção de sentidos históricos, visuais e políticos por meio de práticas artísticas baseadas na reencenação de imagens fotográficas anteriores, instaurando entre elas uma tensão temporal e simbólica. O desejo de realizar refotografias a partir de imagens antigas e icônicas nasce de um sentido de apropriação de fundamentos da linguagem fotográfica e da imagem do próprio lugar.

A curiosidade natural sobre o contexto em que uma determinada fotografia antiga foi criada pode resultar em uma reapropriação da imagem da cidade na atualidade com uma intencionalidade crítica. Essa ação pode dar visibilidade a histórias invisíveis, (re)ocupar espaços culturais e propor contramemórias históricas. A experiência da câmara escura arquitetônica na obra *Panorama I: The City of Bahia from the Forte do Mar* se construiu nesse sentido, em um gesto de reencantamento do panorama e da ideia de imersão capaz de reinscrever a fotografia em uma experiência singular, lenta, artesanal, aurática, vinculada a esse lugar específico, com uma forte memória do que foi vivido e com uma presença do corpo dentro do dispositivo. Nesse caso, a figura do artista não é a de um sujeito excepcional, mas a de alguém que cria a partir de redes de colaboração. A generosidade do grupo ao participar de um processo tão misterioso e sujeito

Panorama I: The City of Bahia from the Forte do Mar. Registros de processos participativos com o Acervo da Laje. Salvador, BA, 2014-2017.



Rosa Bunchaft e Acervo da Laje, *Panorama I: The City of Bahia from the Forte do Mar*. Salvador, BA, 2014-2017. Gelatina e sais de prata sobre papel resinado. Registro Erivan Morais.

a erro marcou como passei de fato a sentir a fotografia em diálogo com a cidade e seus diversos territórios.

A primeira sala do Forte do Mar, aparentemente vazia, era atravessada pelo som do mar e pelas projeções invertidas e deformadas da cidade nas paredes. Um vazio pleno de imagens: bastava um papel branco para que fragmentos reconhecíveis surgissem, como um cinema sem filme, efêmero e instável. Os participantes descobriam, surpresos, que nesse espaço podiam capturar pequenos pedaços da cidade: barcos invertidos, o mar projetado para cima, o céu aos pés. A imagem existia apenas na interação entre corpo, espaço e luz, uma experiência coletiva e performativa, marcada pelo acaso. Os fragmentos não formavam uma imagem total da cidade, e sim uma relação singular com ela. Na segunda sala, a experiência era a da captura e revelação do panorama fotográfico. As escolhas de enquadramento variavam, e o tempo longo de exposição revelava rastros, borrões e apagamentos, especialmente nos barcos em movimento. Essa vivência experimental, lúdica e imprevisível ganhava intensidade, temporalidade e participação na construção da imagem.

A fotografia captada, de uma monumentalidade estranha e fantasmática, carregava o caos de um processo que foi coletivo e, por isso mesmo, potente para atrair o olhar. Esse panorama rompe com a ideia de um panorama clássico em razão da fragmentação da montagem e da sobreposição de múltiplos papéis que ficaram expostos ao longo de dias. Cada fragmento é um recorte, uma cápsula, uma fatia contínua subtraída de modo aleatório e descontínuo do fluxo de tempo de semanas. A paisagem urbana se torna um contínuo, e o mar um lugar de tempos descontínuos que promovem cortes secos, imagens truncadas de barcos em movimento que escorregaram para fora do enquadramento, como se estivessem a recusar-se à captura. O Acervo da Laje conferiu ao projeto um sentido político, afetivo e decisivo. Ao incluir o espaço e os participantes como coautores, minha própria ideia de panorama e a relação com fotografias de paisagens antigas foram transformadas: passaram a se construir por

3 Desdobramentos posteriores acentuariam a dimensão política da obra, como a exposição *O espaço dividido* (2019), no Goethe-Institut Salvador, sob curadoria de Tiago Sant'Ana, e, em 2024, a exposição *Dona Fulô e outras joias negras* no Museu de Arte Contemporânea da Bahia (MAC_Bahia).

Rosa Bunchaft, A noiva emulsionada e os apontamentos da câmara escura. Projeto Coaty, exposição *Paisagem intermitente*. Salvador, BA, 2016. Registros da instalação de câmara escura arquitetônica: projeção simultânea do jardim e da Cidade Baixa; projeção a partir da claraboia.

meio de uma trama de olhares que desejavam narrar a cidade a partir das margens.[3]

Penso que a experiência imersiva participativa e política da câmara escura arquitetônica permitiu reencantar o panorama, subvertendo fantasmas coloniais e mostrando que a refotografia pode ser, sim, mais que reencenação técnica vazia; ela é um exercício de contramemória.

4. Participação como convidada no Projeto Coaty em espaço projetado por Lina Bo Bardi e Lelé

Nesse contexto, após finalizar o mestrado, participei de dois projetos de grande escala voltados a práticas artísticas em contextos urbanos específicos, sendo o Projeto Coaty (2016) o primeiro para o qual fui convidada, na qualidade de artista.

Nessa proposta idealizada pelos artistas e curadores Lanussi Pasquali e (o saudoso) João-zito (João Pereira), desenvolvi a instalação de câmara escura sem produção fotográfica *Paisagem intermitente*. Localizada na Ladeira da Misericórdia, que liga as Cidades Alta e Baixa de Salvador, a Casa Coaty, projetada por Lina Bo Bardi[4] e Lelé[5], possui janelas orgânicas semelhantes às do Sesc Pompeia (SP). Nessa exposição-instalação, usei a arquitetura como ferramenta, ativei a cozinha circular e percebi que abri-las correspondia a abrir um ou mais

4 Achillina Bo, conhecida como Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914-São Paulo, SP, 1992), foi uma arquiteta modernista naturalizada brasileira após a Segunda Guerra Mundial. Tornou-se uma das figuras centrais da arquitetura no país, com obras como o MASP e o Sesc Pompeia. Teve também um impacto profundo em Salvador entre as décadas de 1950 e 1980, ao se imergir na cultura popular nordestina e atuar na revitalização de sítios históricos, com projetos como o Solar do Unhão, atual MAM-BA, onde não apenas recuperou o antigo complexo colonial à beira da Baía de Todos os Santos, mas transformou o conjunto em um dispositivo cultural ativo, em diálogo com o território e o mar, integrando arte, educação e cultura popular; a intervenção na Ladeira da Misericórdia (incluindo o Coaty); e a criação da Casa do Benin. Após sua morte, sua produção ganhou projeção internacional, influenciando debates contemporâneos sobre cultura, patrimônio e arquitetura.

5 João Filgueiras Lima, conhecido como Lelé (Rio de Janeiro, RJ, 1932-Salvador, BA, 2014), foi um arquiteto brasileiro pioneiro na arquitetura industrializada e na pré-fabricação. Desde a construção de Brasília, desenvolve soluções construtivas eficientes e voltadas ao interesse público. Sua obra combina rigor técnico e compromisso social, com destaque para projetos na Universidade de Brasília e na Rede Sarah, que lhe garantiram reconhecimento internacional. Viveu por longos períodos em Salvador, onde consolidou parte significativa de sua produção, desenvolvendo sistemas construtivos adaptados ao clima e ampliando o alcance social de sua arquitetura, especialmente no Nordeste.

Rosa Bunchaft, projeto *FotoTrem*. Subúrbio Ferroviário de Salvador, BA, 2017-2018. Registros Erivan Morais.

obturadores de uma câmera. Abrir as diversas janelas do espaço possibilitava produzir distintas composições da imagem projetada, com vistas do jardim do espaço, da Cidade Baixa e da Baía de Todos os Santos. Uma claraboia no teto conectava o espaço a um jardim superior, permitindo a projeção das nuvens no chão. Os girassóis plantados pela artista Lia Cunha, ao se moverem, projetavam-se sutilmente no piso. Nesse "cinema vivo", múltiplas projeções se sobrepunham enquanto os visitantes circulavam entre telas de tecido translúcido (*voil*).

5. Projeto *FotoTrem* do Subúrbio Ferroviário de Salvador (SFS)

No segundo projeto de grande escala que realizei, retomei a experiência da câmera escura arquitetônica em vagão de trem, só que escolhendo um vagão parado na estação. O *FotoTrem* – proposta de minha autoria contemplada em edital público do Governo do Estado da Bahia – foi um projeto colaborativo de fotografia experimental realizado entre 2017 e 2018 na Estação da Calçada, no SFS. Tomando o vagão desativado como câmera, laboratório e escola, o projeto articulou práticas de criação, oficinas e uma exposição, reunindo minhas fotografias previamente expostas no espaço com as que resultaram das ações propostas em oficinas e ações de experimentações com as imagens. As oficinas de *pinhole* foram ministradas por mim, e as de processos históricos experimentais, conduzidas pelo Lab Clube (Alex Topini e Fernanda Antoun). O objetivo era articular, ao longo dos trilhos, uma rede de criação, formação e circulação de imagens, em que a ferrovia – ou melhor, um vagão ferroviário desativado transformado em câmara escura – operasse como eixo de narrativas sobre o próprio território.

No final do projeto, em 2018, depois de produzir diversas imagens de médio e grande formato, capturei um panorama experimental de 1,22 x 30 metros a partir das janelas e portas do vagão desativado. Tratou-se de um trabalho de escala monumental, incomum no contexto brasileiro e possivelmente internacional, raro do ponto de vista técnico e conceitual. Esse projeto se alinhou às investigações sobre experimentação, efemeridade, materialidade e formas imersivas

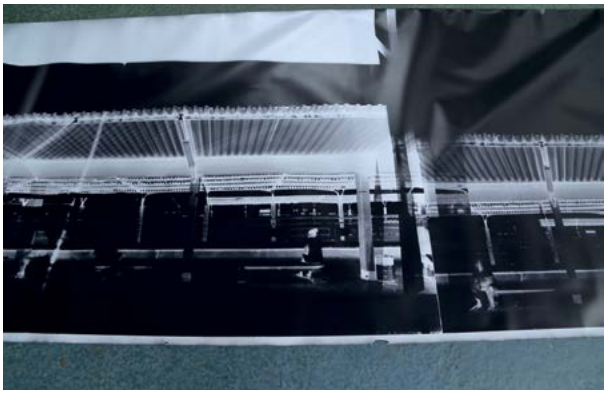
experimentais de produção fotográfica descritas até aqui. Remete a relações históricas entre fotografia, cinema e ferrovia, e dialoga com a tradição dos panoramas. descritos por Oliver Grau em *Arte Virtual*: *da ilusão à imersão* (2007) como precursores de mídias imersivas, portanto, integrantes de uma arqueologia da imagem imersiva.

A obra não chegou a ser apresentada publicamente. Isso se deu em meio a um processo de mudança de guarda de filho, atravessado por alegações misóginas e psicofóbicas que produziram efeitos concretos sobre minha vida, minha produção e sobre a continuidade da pesquisa, posteriormente agravados pela pandemia de Covid-19.

O título desse projeto dialoga com a antropomorfização dos objetos presente no livro *Quase um objeto*, de José Saramago, que me fez imaginar o que – ou como – um vagão abandonado "veria" essa última linha de trem de passageiros da Bahia. Talvez naquela época o vagão "visse" para si um futuro em movimento, e não em ruína; mas, cerca de dois anos após a realização do projeto, a linha férrea começou a ser desativada para dar lugar a um sistema de monotrilho, com tarifas significativamente mais altas, dificultando o direito à cidade (anteriormente, o valor da passagem equivalia a cinquenta centavos, o que assegurava a uma parte importante dos moradores do SFS, como marisqueiras, feirantes e estudantes, o direito de ir e vir). Nesse contexto, este panorama se configurou como uma forma de memória de uma paisagem e de uma experiência social que se desvaneceram ao longo do tempo.

Pergunto-me onde estará o vagão que acolheu tantos delírios fotográficos – os meus e os dos participantes que criaram um acervo coletivo de imagens. Fico pensando se foi destruído. Sem saber seu fim, o vagão me parece suspenso entre o que foi e o que poderia ter sido. Lembro-me da canção "Naquela estação", de João Donato, Caetano Veloso e Ronaldo Bastos, que se tornou célebre na interpretação de Adriana Calcanhoto, e imagino se ainda estaria ali, com seu coração de metal, fingindo fazer mil viagens, mas batendo, parado naquela estação.

Ao longo de cerca de dez anos tive experiências de câmara escura arquitetônica em espaços diversos, envolvendo as projeções e a construção do fotográfico. Me vi atraída



Registros da obra *Vagão quase*. Salvador, BA, 2018-2019. Gelatina e sais de prata sobre papel resinado. 1,22 x 30 m.

pelas possibilidades imersivas de um meio em que ainda era possível acompanhar o desenvolvimento de um dispositivo em aberto, no impulso de experimentar novos modos de expressão fotográfica a partir da prática. A inversão de escala entre corpo e dispositivo atravessa todas essas experiências. Não é um recurso pontual, mas o que torna possível essa pesquisa: habitar a imagem. Entretanto, há outras condições essenciais. Uma delas são os longos tempos. Já no *Love in Bahia*, a ativação ocorreu no mês de maio, e houve dias de chuva em que eu permanecia à espera de condições adequadas de luz, envolta pelo fenômeno das projeções. Havia toda uma aprendizagem lenta: construir imagens fotográficas de dimensões panorâmicas a partir de fragmentos, revelar em grandes quantidades, organizar materiais. Os longos tempos também eram necessários para a montagem inicial das imagens e a revelação, ou seja, tratava-se de moldar o dispositivo a propósitos específicos: produzir fotografias de grande dimensão, em grande medida indo além de seus usos consolidados, científico, auxílio ao desenho, fruição das projeções como espetáculo.

Mas havia também esses tempos de espera, em que a contemplação das projeções trazia uma outra vivência possível da fotografia. Fui percebendo que, na câmara escura arquitetônica, os ambientes imersivos instalados em espaços urbanos, não quaisquer espaços, mas lugares vividos, carregados de uso e memória, produziam uma forma de contemplação rara; essa experiência parecia exigir aprofundamento, de modo a expandir suas possibilidades não apenas no campo da investigação fotográfica, mas também em relação aos sentidos e às próprias projeções. Nesse sentido, a aproximação com Gaston Bachelard auxiliou a pensar tudo isso de um ponto de vista fenomenológico, no qual quartos, porões, vagões, fortalezas não são neutros, mas carregam densidades próprias que afetam diretamente a experiência. Por outro lado, a ideia de *site-specific* auxilia a pensar como a câmara escura, ao ser instalada nesses lugares, reorganiza a forma como esses espaços são habitados, bem como carrega a memória de como foram vividos e, ao mesmo tempo, as projeções trazem o cinema vivo do entorno, a vida lá fora. É nesse ponto que se torna possível falar em uma performatividade não como encenação, mas como uma dupla condição: por um lado, as projeções podem ser contempladas através da imersão; por outro, para existir, a fotografia é construída por um corpo, ou por vários. Quando diversas pessoas constroem o fotográfico, a câmara escura arquitetônica se torna relacional e permite pensar outros sentidos coletivos e políticos da imagem. Trata-se, portanto, de uma condição específica, em que a imagem depende da permanência e da ação no interior de um dispositivo que permite viver o fascínio e a contemplação dessas projeções.

Conclusões temporárias

A câmara escura arquitetônica é o eixo de minha pesquisa artística desde 2008, e escolhi nomear essa câmara escura como arquitetônica, compreendendo sua natureza poética, que coloca em jogo a memória e a fenomenologia do espaço segundo Bachelard (1978), e sua relação com a paisagem do entorno e com a cidade. Tudo isso fortalece a ideia da obra como *site-specific*. Uma vez que um espaço ou um equipamento urbano é ocupado e transformado em câmara

escura arquitetônica, produzo imagens fotográficas em papéis fotossensíveis e revelo as imagens latentes no próprio espaço, onde monto uma estrutura mínima de revelação, uma espécie de laboratório nômade, temporário, mínimo, portátil. Além de explorar o lugar como câmera fotográfica e pensar a fotografia de modo muito experimental, posso me voltar exclusivamente às projeções efêmeras e considerar como obra uma instalação a partir do que nomeio "cinema vivo da vida lá fora".

Por que pesquisar a câmara escura arquitetônica? A fotografia experimental pode ainda ser o lugar da invenção? Especulo que há possibilidades ainda não exploradas da fotografia que emergem quando, a partir da inversão de escala entre corpo e dispositivo, o próprio dispositivo fotográfico é ativado como lugar de experiência imersiva. Nessa condição, o corpo habita a imagem, e é dela que se desdobraram, nas minhas práticas, possibilidades efêmeras, fotográficas, expressivas e conceituais. A partir dessas vivências, surge a ideia de "fotografia uterina", inicialmente intuitiva e que, ao longo deste livro, busco aprofundar teoricamente e depois, coletivamente, a partir das práticas de fotografia *pinhole* (sem lentes) das artistas estudadas neste projeto, e de como elas sentem a dimensão uterina em suas práticas e na fotografia experimental de base química.

A busca por entender essa dimensão uterina da câmara escura me levará a outra aventura, dessa vez teórica: analisarei criticamente autores como Oliver Grau e Jonathan Crary, mostrando seus limites quanto à câmara escura como foi por mim vivenciada, bem como pelas artistas aqui estudadas. Encontrarei uma abertura teórica em Tom Gunning, a partir de experiências sensoriais, noturnas e desviantes da percepção na câmara escura, articulando arte, corpo e imaginário. Recorro também à arqueologia das mídias, que permite pensar fora de uma história linear, reativando dispositivos esquecidos para produzir novos sentidos a partir de práticas contemporâneas. Por fim, dialogo com as propostas de Gabriela Aceves-Sepulveda e Matilda Aslizadeh, que propõem ampliar a imersão de forma decolonial, deslocando o foco do olhar para experiências corporais, relacionais e não eurocêntricas. Nesse percurso, o pensamento de Anne Marsh torna-se fundamental, ao permitir deslocar a análise da câmara escura arquitetônica para um campo mais amplo das práticas fotográficas experimentais. Sua abordagem possibilitará compreender como a dimensão mágica, participativa, relacional, corporificada e profundamente performativa da câmara escura arquitetônica atravessa diferentes dispositivos, inclusive aqueles de pequena escala, o que permite analisar de modo consistente as poéticas da fotografia experimental sem lentes das artistas aqui estudadas, mesmo quando não operam com câmeras de dimensão arquitetônica.

Reflexões sobre as possibilidades imersivas da câmara escura arquitetônica

por **Rosa Bunchaft**

Um quarto de motel, o porão de uma casa centenária, um forte no meio do mar, a cozinha de uma casa em ruínas projetada por Lina Bo Bardi, um vagão em desuso parado na estação: desde 2008 venho desenvolvendo práticas imersivas que derivam da ocupação e transformação de espaços e equipamentos urbanos em câmaras escuras arquitetônicas, o que me tem feito refletir sobre esses dispositivos a partir da práxis, por meio de elos experimentais, situados, processuais e lentos, tanto íntimos quanto coletivos.

Interioridade, anterioridade, espera, contemplação, trocas – mais que uma representação da realidade externa, me interessa o processo, a temporalidade, o erro, a experimentação, bem como a experiência imersiva, por vezes relacional, convocada na vivência e criação fotográfica a partir da câmara escura. Essa experiência – tão complexa, inefável, vívida, transcendente – mudou minha vida, e me percebi buscando modos de descrevê-la: "fotografia uterina" foi um termo que criei para nomear algo que me escapava na teoria, uma ferramenta conceitual que emergiu despretensiosamente dessas práticas e foi ganhando corpo.

Em 2012, ao desenvolver esses projetos artísticos no contexto de uma pesquisa de mestrado, me perguntei se seria possível, pela arqueologia das mídias imersivas, experimentar outras formas de pensar, criar, sentir e partilhar a imagem. Pensar a câmara escura arquitetônica a partir de vivências imersivas tinha inicialmente um amplo leque de abordagens teóricas possíveis, em campos conceituais diversos[1]. Entretanto, a vivência intensa de experiências imersivas desencadeou, inesperadamente, essa metáfora do uterino, um termo que qualifica a vivência com a luz líquida, o cinema vivo das projeções do mundo lá fora, a relação corporal com o lugar, com a imagem, com o som, e os processos fotográficos à luz vermelha.

A partir dessas vivências, a ideia do uterino foi se repetindo no texto da dissertação em diversos momentos da pesquisa, às vezes de uma forma bastante tímida: "No que diz respeito a conceitos teóricos, me arrisco a confessar que penso às vezes que a experiência da câmara escura tem algo de uma experiência uterina, imersiva, temporal [...]" (Bunchaft, 2016, p. 140). No último parágrafo da dissertação, contudo, concluo de forma bastante mais assertiva que a câmara escura, nesse contexto, seria realmente o dispositivo da imagem uterina:

1 Havia, por exemplo, os estudos sobre imersão, sobre questões envolvendo os espaços arquitetônicos, a poética do espaço de Bachelard e as reverberações das pesquisas sobre arte e cidade desenvolvidas na Universidade Federal da Bahia (UFBA) por Paola Berenstein e os seminários CorpoCidade, promovidos por seu grupo de pesquisa.

> *A capacidade de produzir imagem per se, pôde, assim, ser experimentada como vivência processual, participativa, relacional e ao mesmo tempo como uma espécie de cinema que antecede a própria fotografia nas projeções efêmeras, na temporalidade, na experiência imersiva, performativa e sonora proporcionada. A câmara escura aqui é também o dispositivo da imagem uterina, cinema vivo, lugar, ambiência e em especial, lugar de uma experiência do efêmero, da duração, de um processo relacional que envolve o tempo, o corpo, o outro e por que não? O desejo e o desejo de produção de outras realidades.* (Bunchaft, 2016, p. 339)

A ideia de fotografia uterina na dissertação era um conceito em formação, um pensamento em processo, não uma ideia pronta e acabada. A partir do encontro com Ana Angélica Costa e do desenvolvimento desta pesquisa, essa ideia ganha uma outra dimensão, tornando-se coletiva, polifônica e permitindo que eu pudesse aprofundá-la tanto em diálogo com as produções artísticas quanto por meio de novas leituras e releituras teóricas. Trata-se de uma investigação ainda em curso, cujos resultados permanecem parciais, mas que abriram a possibilidade de desenvolver esse conceito de forma muito promissora.

Entretanto, quando penso em seu sentido nesta pesquisa, preciso falar do contexto em que ela nasce. Um contexto íntimo e pessoal muito delicado que não vou aprofundar aqui, mas que, em uma publicação como esta – que aborda experiências femininas da câmara escura –, precisa ser mencionado antes de entrarmos nos temas que desejamos partilhar.

Em 2013, quando iniciei as ocupações de câmara escura em um quarto de motel chamado Love in Bahia, eu estava me recuperando de violências graves de gênero sofridas na última gestação e de uma internação manicomial forçada em um contexto de violência doméstica, perpetrada sob a alegação de um diagnóstico psiquiátrico de transtorno bipolar. Foi uma experiência individual, mas fui aos poucos compreendendo a dimensão coletiva da violência contra mulheres que têm uma experiência com a loucura[2], diagnóstico que sempre foi usado contra mulheres como forma de controle. Hoje já se sabe, inclusive por estudos, que pessoas em sofrimento mental não são mais violentas do que outras: são, na verdade, mais vulneráveis e mais frequentemente vítimas de diversos tipos de violência, como a patrimonial e a sexual. Precisei de quase quinze anos para acessar, por um lado, o cuidado em liberdade que acontece nos Centros de Atenção Psicossocial (CAPs), que partem dos princípios antimanicomiais da Reforma Psiquiátrica brasileira, e, por outro, os coletivos feministas e antimanicomiais por meio dos quais me fortaleço, aprendo, milito e, eventualmente, desenvolvo ações de

2 Escolho aqui o termo "ter uma experiência com a loucura" ao invés de termos biologizantes como "neuroatípico" e "neurodivergente" como forma política, feminista e antimanicomial de nomear essa condição. É uma forma de desestigmatizar a loucura, pois, embora haja nela uma dimensão por vezes mais acentuada do sofrimento, há também o acesso a uma forma de conhecimento situado, que acontece pelo corpo. Quando falamos de sofrimento psíquico, gostaríamos que o leitor pensasse em sua natureza de deficiência biopsicossocial, ou seja, fundada também nas mazelas de uma sociedade capitalista, patriarcal, misógina, racista, capacitista, etarista e excludente.

fotoeducação mais abertamente voltadas para esses temas.

Desvelar os silêncios que envolvem as experiências de violência vividas por mulheres como eu leva tempo. Há vergonha, estigma e dor em reviver o ocorrido. São experiências com uma dimensão irrepresentável e, com o envelhecimento, torna-se mais complexo revivê-las. Talvez eu encontre modos de fazê-lo pela via da arte e da escrita, possivelmente de forma autoetnográfica. O objetivo de abordar esse contexto aqui não é desenvolvê-lo, mas suscitar a possibilidade de que se pense a dimensão uterina de um dispositivo da arqueologia da imagem como não desvinculada de um desejo que, à época, não se colocava como objeto claro de reflexão, e que, entretanto, pode adquirir um significado que transcenda a dor e ganhe uma dimensão coletiva. Não exatamente um desejo literal de pensar os direitos reprodutivos de mulheres como eu (algo que só consigo começar a formular agora, em contextos feministas), mas de pensar modos pelos quais seria possível reabilitar a gestação como dimensão da existência humana para quem gesta e para quem é gestado, reinscrevendo-a como experiência de potência, criação e transformação no campo teórico da fotografia, da imersão e da arte contemporânea.

Dito isso, quero renascer outra vez neste texto pelo modo ambivalente como aprendi a nomear a câmera fotográfica na infância: nascida na Itália na condição de filha de exilados políticos brasileiros da ditadura militar iniciada com o Golpe de 1964, conheci o aparato tanto pelo termo em português "câmera" quanto pelo italiano "*macchina fotografica*". A palavra câmera, no sentido mais convencional de câmera fotográfica que usamos no cotidiano, vem do latim "*camera obscura*". Em latim, "*obscura*" significa escura, e "*câmera*", quarto, aposento, compartimento. O aparato fotográfico remete, portanto, diretamente ao fenômeno físico como foi percebido e descrito em um espaço arquitetônico, e só depois se torna um aparato óptico pequeno e portátil[3]. Parece-me curioso que, justamente na língua italiana contemporânea, o termo "*camera*", que significa quarto ou câmara e remete ao espaço escuro da "*camera obscura*", tenha sido deslocado, com o surgimento da fotografia, para o termo "*macchina*" (máquina). Esse deslocamento mobiliza outros imaginários na nossa relação com o fotográfico. Na língua italiana, essa transição linguística para "*macchina*" parece espelhar uma transformação histórica e epistemológica: a passagem de um espaço imersivo, de uma experiência fenomenológica efêmera, performativa, para um aparato técnico fechado, que, visto nessa dimensão maquínica, remete à noção de "caixa-preta", misteriosa, opaca.[4]

Desde o início de minha pesquisa artística, desejei recuperar a câmara escura

3 Marcar apenas a etimologia latina pode sugerir um início histórico incorreto, pois o fenômeno da câmara escura já aparece sistematizado em termos arquitetônicos pelo termo árabe "*Al-Bayt al-Muthlim*", que se traduz literalmente como quarto escuro ou casa escura nos escritos do polímata e cientista árabe Ibn al-Haytham (conhecido no Ocidente como Alhazen, 965-1040), em seu influente *Livro de óptica* (*Kitab al-Manazir*), escrito entre 1012 e 1021.

4 O conceito de "caixa-preta" pode ser introduzido a partir dos estudos do teórico e professor da Universidade de São Paulo (USP) Arlindo Machado (1997), que o apresenta sobretudo com base nos influentes estudos do filósofo e teórico das mídias Vilém Flusser, dialogando também com a pesquisa do artista pioneiro das tecnologias digitais e professor emérito da Universidade Paris 8, Edmond Couchot.

arquitetônica do termo original "*camera obscura*": um quarto, um aposento, um lugar de assombro, maravilhamento, um dispositivo que coincide com um lugar, com uma arquitetura, com uma história de usos e com um entorno, um aparato, que, através de um simples pequeno orifício, modula a luz do exterior, transformando-a em uma imagem visível no interior escurecido, de modo que uma das possibilidades de experimentação artística é pensar essa experiência do fenômeno como uma instalação necessariamente imersiva e *site-specific*.[5]

Prefiro nomear o fenômeno como câmara escura, pois o termo desnaturaliza "câmera", que remete prontamente ao aparato fotográfico contemporâneo, industrial e maquínico, à caixa-preta. Já "câmara" se aproxima tanto da ideia de aposento (a exemplo de Câmara Municipal) quanto de uma noção mais abstrata e espacial de compartimento (a exemplo de câmara de vácuo). Isso expressa minha convicção de que a câmara escura apresenta usos e possibilidades mais amplos do que aqueles associados à câmera fotográfica: a câmara escura arquitetônica não se destina apenas à produção de imagens fotográficas, mas proporciona a experiência de projeções efêmeras. Sendo um espaço habitável, a câmara escura arquitetônica torna-se necessariamente imersiva. Nela, o corpo não apenas observa, mas participa: pode entrar, permanecer, deslocar-se, compartilhar a experiência com outros corpos. Essa condição abre um campo performativo, ainda que mínimo, em que a própria imagem projetada, efêmera, já constitui uma forma de acontecimento.

Nesse sentido, é possível pensar a relação entre câmara escura e fotografia por duas vias: ou a câmara escura excede a fotografia, ou a fotografia excede aquilo que habitualmente se compreende como sua função. Em ambos os casos, trata-se de deslocar a fotografia de uma definição restrita ao registro, ao suporte fotossensível, ao objeto colecionável, musealizável, para pensá-la como experiência, processo e relação.

A câmara escura arquitetônica é uma obra-dispositivo de natureza imersiva e efêmera. A imersão do corpo se dá no lugar ocupado, no tempo, no som, na luz impura e mágica, luz mundana, luz imagem-refletida-do-mundo. O corpo opera o dispositivo por dentro, em uma relação constitutiva,

5 Na dissertação, analisei minhas práticas de câmara escura a partir do conceito de *site-specific* (a especificidade do local), em especial como desenvolvido por Miwon Kwon em *One place after another* (2002), onde a autora analisa práticas de *site-specific* identificando três paradigmas que me foram úteis para repensar minha própria produção de câmara escura. Embora apresentados por ela cronologicamente, esses paradigmas não formam uma trajetória linear, podendo competir, se sobrepor e coexistir em um mesmo processo. O primeiro, fenomenológico, tem base em práticas surgidas no final da década de 1960 focadas na experiência do aqui e agora, na manifestação espacial da obra em uma localidade real e tangível, em espaços cotidianos e urbanos, ou, às vezes, longínquos e inacessíveis, como os *Túneis solares* (1973-1976), feitos pela artista Nancy Holt no deserto de Utah. No segundo paradigma, crítico-institucional, o artista pressupõe um espectador que não é mais um sujeito universal e desconstrói a suposta neutralidade do espaço, desvendando estruturas político-ideológicas que moldam os próprios espaços expositivos, como nas práticas da artista Mierle Laderman Ukeles. Na obra *Hartford Wash*, da série *Maintenance Art Activity* (1973), Ukeles lava as escadarias de um museu, evidenciando trabalhos associados ao gênero feminino que são invisibilizados mesmo ajudando a sustentar o próprio sistema da arte. O terceiro paradigma, discursivo, emerge nos anos 1990 e amplia a noção de *site*/local para campos de articulação social, política e cultural, frequentemente vinculados a práticas coletivas e contextuais, como nas ações de Jeanne van Heeswijk, em obras como *Freehouse – Radicalizing the Local*, desenvolvido em Roterdã, e *Homebaked*, em Liverpool, que buscam criar economias solidárias e fortalecer o poder local.

metalinguística e performativa, podendo ser sujeito e objeto da ação, capturando e sendo capturado em imagens. A criação fotográfica se dá como vivência imersiva e performativa, envolvendo o corpo e aproximando-nos do fato de que é ele que opera, inventa e produz máquinas, dispositivos e objetos de arte, inclusive fotografias.

Entre as diferentes ideias e referências que me ajudaram a pensar a partir da prática, o conceito de imersão ocupa um lugar central aqui: é a partir da experiência imersiva que a ideia de dispositivo de imagem uterina, de fotografia uterina, dá contorno a uma vivência específica e concreta. Por isso iniciei, concomitantemente às práticas de ocupação de câmara escura, um percurso de leituras que me ajudassem a refletir sobre as experiências em câmara escura arquitetônica, encontrando aproximações e afastamentos a partir de diferentes ideias, conceitos, referências e áreas do conhecimento, que apresentarei a seguir.

A princípio, imersão e uterino podem parecer conceitos equivalentes, já que ambos emergem de uma experiência corporal situada, envolvente e relacional. No entanto, ao longo desta investigação, tornou-se necessário distingui-los, percebendo o uterino como uma qualidade específica da experiência imersiva, mas que não se reduz a ela. A relação instável entre os dois conceitos será explorada por meio de aproximações sucessivas.

O uterino parece exceder o campo da imersão, especialmente quando envolve dimensões de temporalidade, sensorialidade, fluxo e relacionalidade que não se esgotam na experiência perceptiva. Por outro lado, é a imersão que ofereceu o terreno a partir do qual o uterino se tornou pensável. Nesse sentido, o percurso que se segue assume um caráter necessariamente fragmentário, processual e inacabado, características que marcam também as fotografias que produzi nas próprias práticas de câmara escura. Trata-se menos de aplicar conceitos previamente definidos do que de experimentá-los e colocá-los à prova, compondo uma espécie de constelação teórica construída com base em diferentes autores. O percurso ainda se encontra em elaboração: o que se apresenta aqui não é uma linha contínua, mas um campo de tensões, onde ideias são aproximadas, testadas e, por vezes, deslocadas.

A primeira leitura que busquei ao me aproximar da câmara escura arquitetônica, movida pela intuição de sua natureza imersiva, foi o estudo pioneiro *Arte virtual: da ilusão à imersão* (2007), do teórico e historiador da arte alemão Oliver Grau, referência fundacional para a compreensão das relações entre imagem, espaço, mídia e envolvimento imersivo do observador. Entretanto, justamente nesse tratado abrangente e incontornável sobre imersão, Grau reconhece a importância perceptiva da câmara escura, mas não a teoriza como um espaço imersivo na arqueologia que propõe das mídias imersivas. Esse limite nos leva a indagar o porquê. Quais seriam os critérios de imersão adotados pelo autor? Quais referências e conceitos de câmara escura estão implícitos em seu estudo? E onde podemos encontrar abordagens da câmara escura mais compatíveis com o que estamos construindo, que se centra não apenas na prática artística contemporânea, mas também nos usos históricos desse dispositivo?

Os critérios rigorosos que Grau estabelece para definir a imersão estão associados

à constituição de ambientes visuais capazes de preencher o campo perceptivo do observador, suprimir a moldura e reduzir sua distância crítica em relação à imagem. É justamente a partir desses critérios que privilegiam espaços envolventes, contínuos e sem bordas que Grau constrói sua genealogia das mídias de ilusão. O autor rastreia o desejo contínuo de imersão por meio de ambientes que, em diferentes épocas, buscaram envolver integralmente o corpo do observador, desde as salas de afrescos da Antiguidade e espaços ilusionistas renascentistas, passando pelos complexos teatrais (conjuntos arquitetônicos e paisagísticos devocionais) dos Sacri Monti e pelos tetos panorâmicos barrocos, até culminar no panorama patenteado pelo irlandês Robert Barker no final do século XVIII e nas tecnologias contemporâneas de realidade virtual. Paralelamente, Grau identifica uma linha complementar de dispositivos que operam não pela escala arquitetônica, mas por ilusões espaciais posicionadas diretamente diante dos olhos, como as caixas de visão (*peep-shows*) e o estereoscópio, em que a extrema proximidade do aparato com os olhos direciona o olhar e exclui o mundo exterior da visão periférica, preenchendo o campo perceptivo e reduzindo a distância crítica do observador, entendendo-os como precursores de tecnologias modernas de confinamento visual, como os capacetes de realidade virtual.

Um achado interessante da leitura de Grau é que, em momentos específicos, ele recorre a metáforas corporais e uterinas para descrever a experiência imersiva. Ao tratar do cinema e de ambientes imersivos contemporâneos, utiliza imagens como a de um "útero escuro" ou do "ventre da imagem" (Grau, 2007, p. 53 e 54), associando a esse tipo de imersão a sensação de contenção, envolvimento e regressão uterina.

É justamente em razão desse quadro conceitual que se torna necessário perguntar por que a câmara escura arquitetônica não se impõe como um caso de imersão no estudo do autor. Eu especulo que isso se relacione de algum modo à forma como as projeções na câmara escura são tradicionalmente representadas na literatura: por meio de diagramas e ilustrações que privilegiam a projeção sobre a parede frontal oposta ao orifício, às vezes delimitada por uma moldura. Essa forma de representação não dá conta da experiência espacial envolvente do dispositivo, em que a imagem se projeta na verdade por todas as superfícies – parede frontal, laterais, chão e teto –, com exceção da parede onde se encontra o orifício. Esse descompasso entre as formas convencionais de representação e o que de fato acontece quando se adentra a câmara escura não apenas deixa de evidenciar sua dimensão imersiva aos leitores, como também pode ter contribuído para que a câmara escura não ocupe um lugar central em estudos como o de Grau.

Talvez haja também outros aspectos. Quando Grau fala da câmara escura, ele a insere no capítulo sobre os primórdios do panorama (esse, sim, considerado por ele imersivo), mencionando o pintor veneziano Bellotto viajando com uma câmara escura pequena e outra maior, em formato de tenda, ambas portáteis, e descreve esses aparatos como "instrumentos de auxílio ao desenho a serviço da mimese", "aparente espelho do real", na busca pela perfeição da ilusão das pinturas panorâmicas de paisagens e cidades; daí passa a narrar o aperfeiçoamento técnico e científico necessário até

a portabilidade desses aparatos ópticos. Ou seja, até ali a câmara escura entra sobretudo como instrumento de auxílio ao desenho, ferramenta de percepção visual de importância comparável à da perspectiva na reestruturação da experiência visual, mas não como ambiente imersivo central de sua arqueologia. Em vez de focar na ampliação da câmara escura para a escala da arquitetura, o autor destaca justamente o processo inverso, culminando no momento em que o monge e teórico da óptica alemão Johan Zahn (1641-1707) "teve sucesso em produzir uma versão portátil" da câmara escura (Grau, 2003, p. 53).

Quando se trata da câmara escura de dimensão arquitetônica, Grau faz uma leitura pessoal dos estudos do historiador da arte e teórico da cultura visual norte-americano Jonathan Crary, professor na Columbia University, no livro *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, de 1990, lançado no Brasil em 2012. Se Grau se impõe como referência incontornável para o estudo da imersão, Crary, nesse livro fundamental para a constituição do campo dos estudos da cultura visual e para a análise histórica das condições de percepção e dos regimes de visão na modernidade, ocupa posição equivalente quando se trata da câmara escura. Em um comentário relativamente breve antes de retomar o estudo do panorama, Grau descreve o uso da câmara escura a partir de Crary: "Usá-la exigia isolamento em um espaço escurecido. Essa situação isolada do observador na camera obscura, como Crary a expressa, 'fornece um ponto de vista privilegiado no mundo análogo ao olho de Deus'" (Grau, 2003, p. 54, tradução nossa).[6] Considerando que, para Grau, a imersão exige dissolver barreiras entre observador e imagem, envolvendo-o emocional e fisicamente, me perguntei, então, que modelo de câmara escura é esse tão peculiar selecionado por Grau no estudo de Crary, que características traz e se, ao adotar essa abordagem, Grau considerou que esse modelo não seria consistente com seus critérios de imersão. Ainda não tenho respostas para as razões pelas quais a câmara escura é inserida por Grau (2003, p. 53) na "história dos modos cinematográficos de percepção", mas é secundarizada na linhagem dos espaços históricos de ilusão imersiva.

Há uma ampla variedade de câmaras escuras produzidas ao longo da história: elas variam em dimensão, formato, finalidade, modo de uso e complexidade: incluem dispositivos com ou sem lentes, usados em práticas militares, científicas, artísticas, de ilusão, entretenimento e até magia. Desde o início, elegi as câmaras escuras arquitetônicas, com a presença física do corpo no interior do dispositivo, que me pareciam particularmente instigantes pela dimensão uterina: a interioridade produz uma experiência espacial, performativa, processual, relacional e sensorial. Desfazendo a crença em um caminho evolucionista e teleológico que reduz a câmara escura arquitetônica a um protótipo da câmera fotográfica, é possível pensar, ao contrário, o que poderia ser a fotografia se ela nascesse em uma câmara escura de dimensão arquitetônica e uterina. Acredito que, nesse deslocamento, é possível encontrar uma potência desviante da fotografia.

Como reabrir teórica e historicamente, na contemporaneidade, as potencialidades da

6 Do original: "Using it required isolation in a darkened space. This isolated situation of the observer in the camera obscura, as Crary expresses it, 'provides a vantage point onto the world analogous to the eye of God'".

câmara escura? O livro de Crary *Técnicas do observador* foi publicado em um momento em que o campo ainda estava dominado por leituras que viam a modernidade visual como uma linha evolutiva natural de aprimoramentos tecnológicos saindo da câmara escura e culminando na fotografia e no cinema, uma narrativa determinista, linear e positivista contra a qual Crary intervém, buscando mostrar que a forma como se "vê" é resultado de condições técnicas, corporais e discursivas historicamente situadas:

> *Isso contraria muitas influentes explicações da história da fotografia e do cinema, caracterizadas por um determinismo tecnológico latente ou explícito, no qual uma dinâmica independente de invenção, modificação e aperfeiçoamento mecânicos impõe-se em um campo social, transformando-o a partir de fora. Ao contrário, a tecnologia é sempre uma parte concomitante ou subordinada a outras forças.* (Crary, 2012, p. 17)

O livro de Jonathan Crary surge em uma época em que o computador pessoal, o vídeo e o monitor estavam transformando radicalmente a visualidade e a subjetividade humanas. Ele indaga: "Como o corpo, incluída a visão, está se tornando um componente de novas máquinas, economias e aparatos, sejam eles sociais, libidinais ou tecnológicos? (Crary, 2012, p. 12).

Para compreender os antecedentes históricos dessas transformações radicais que tornaram o corpo interface de aparatos, redes e economias, Crary propõe um deslocamento decisivo: em vez de tratar a câmara escura como origem natural, predecessora da fotografia, identifica nos dispositivos ópticos do início do século XIX a ruptura que tornaria possível a constituição do observador moderno como uma construção histórica marcada por novas relações entre corpo, técnica e poder:

> *Sugiro que no início do século XIX ocorreu uma transformação mais ampla e muito mais importante na constituição da visão. As pinturas modernistas nas décadas de 1870 e 1880 e o desenvolvimento da fotografia após 1839 podem ser vistos como sintomas tardios dessa mudança sistêmica crucial que já estava em curso em torno de 1820. [...] Apresento o principal percurso desses desenvolvimentos examinando a importância de certos aparelhos ópticos. Não os abordo pelos modelos de representação que implicam, mas como lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo. Proponho a câmara escura como paradigmática do estatuto dominante do observador nos séculos XVII e XVIII; em relação ao século XIX, abordo uma variedade de instrumentos ópticos, em particular o estereoscópio, como meios úteis para especificar as transformações no estatuto do observador.* (Crary, 2012, p. 14-17)

Seu argumento desloca a discussão da representação para o corpo, revelando como a modernidade capitalista racionaliza a percepção e administra a atenção – um olhar corporificado, porém disciplinado. Esse pensamento sobre a visão é atravessado pela tradição foucaultiana do dispositivo, mostrando que, mesmo quando a visão se corporifica e ganha uma dimensão fisiológica, permanece sob o domínio do

poder e da economia; trata-se de um olhar administrado, treinado e produtivo: "[...] o que está em jogo é como o sujeito humano se ajustou, por meio do conhecimento do corpo e de seus modos de funcionamento, a novos arranjos de poder: o corpo trabalhador, estudante, soldado, consumidor, paciente, criminoso" (Crary, 2012, p. 143).

Com os instrumentos ópticos do século XIX, haveria uma ruptura em relação a um paradigma específico da câmara escura adotado pelo autor: a metáfora clássica, renascentista, da visão descorporificada, associando o olho humano à câmara escura, separando o ato de ver e o corpo físico do observador, uma analogia em que o fenômeno das projeções corresponderia à percepção e aos conhecimentos humanos de forma objetiva, que não envolveria a fisiologia humana. Nessa ruptura, o corpo, antes supostamente transparente na metáfora clássica da visão pela câmara escura perspectivista, passaria a constituir a própria condição da visão moderna.

A centralidade atribuída por Crary ao modelo epistemológico clássico cartesiano da câmara escura não é unânime e tem sido contestada por alguns autores, como o pesquisador Mikhail Lampolsky, que relativizam a leitura de Crary ao indicar que a câmara escura pode ser compreendida menos segundo a epistemologia cartesiana, que atribui a ela uma visão objetiva, e mais como dispositivo de ilusão:

> *A afirmação de que a câmara obscura, um instrumento de ilusão, era usada na época de Descartes como modelo para o entendimento racional é, na minha opinião, questionável. Mas ainda mais questionável é a forma como Crary a utiliza para descrever a evolução da conceitualização da visão na cultura ocidental. Em sua visão, a câmara obscura perde gradualmente sua dominância como modelo, e a racionalidade objetiva que ela garantia é progressivamente substituída por uma concepção da visão como subjetiva, juntamente com um aguçado interesse pela ilusão, em particular pela ilusão óptica.* (Lampolski, 2003, p. 35-36, tradução e grifo nosso)[7]

Retomemos, por ora, a questão sobre se, de fato, Crary teria exaurido as possibilidades da câmara escura. O autor, erudito e conhecedor de uma vastidão de escritos sobre o dispositivo que cita em seu estudo, reconhece suas múltiplas manifestações e transformações, ainda que sustente a permanência de uma estrutura discursiva específica da visão sobre o paradigma da câmara escura, que considera dominante.

> *Historicamente falando, é preciso reconhecer como, durante cerca de duzentos anos – do final do século XVI ao final do século XVIII –, os princípios estruturais e ópticos da câmara escura fundiram-se em um paradigma dominante que descreveu o estatuto e as possibilidades de um observador. Ressalto que tal*

7 Do original: "The assertion that the camera obscura, an instrument of illusion, was used in Descartes' times as a model for rational understanding is, in my opinion, questionable. But even more questionable is the way Crary uses it to describe the evolution of the conceptualization of vision in Western culture. In his view, the camera obscura gradually loses its dominance as a model, and the objective rationality it guaranteed is progressively replaced by a conception of vision as subjective, along with an acute interest in illusion, in particular in optical illusion".

> *paradigma foi dominante, mas obviamente não foi único*. (Crary, 2012, p. 35, grifo nosso)

Essa ressalva é essencial, pois antecipa leituras críticas subsequentes que ampliam o campo de possibilidades da câmara escura para além desse paradigma dominante. Crary não ignora a diversidade de usos, efeitos ou até zonas de invenção na câmara escura, e, na mesma página, relaciona suas diversas manifestações: como metáfora filosófica, como modelo sobre a óptica física, como meio científico de observação do mundo visível e também como diversas atividades culturais envolvendo práticas artísticas que não eram apenas de cópia, pois envolviam entretenimento e diversão, magia e ilusionismo.

> *Para os que compreendiam seu fundamento óptico, ela oferecia de maneira transparente o espetáculo do funcionamento da representação; para os que ignoravam seus princípios, ela proporcionava os prazeres da ilusão. Porém, assim como a perspectiva continha em si as possibilidades perturbadoras das anamorfoses, a veracidade da câmara foi assombrada por sua proximidade com as técnicas de mágica e de ilusionismo.* (Crary, 2012, p. 35, grifo nosso)

Foi conhecendo essa multiplicidade de possibilidades em que anamorfoses, magia e ilusionismo assombravam a representação mimética, as leis da perspectiva e o desejo de veracidade da câmara escura, que Crary escolheu estruturar sua narrativa de ruptura concentrando sua análise em um paradigma hegemônico que, durante duzentos anos, moldaria de forma praticamente unívoca, rígida, o estatuto do observador na câmara escura, focando no modo como seus princípios estruturais e ópticos tornariam esse estatuto normativo, ou seja, como supostamente produziriam uma possibilidade dominante para o observador nesse período.

Crary concorda com o fato desse paradigma dominante da câmara escura cartesiana ser um conceito histórico e, portanto, passível de ser contestado e alterado, e mostra como as metáforas da câmara escura do século XIX de Karl Marx, Henri Bergson e Sigmund Freud se afastam completamente desse paradigma anterior: "[...] o dispositivo que um século antes havia sido considerado o lugar da verdade torna-se um modelo para procedimentos e forças que ocultam, invertem e obscurecem essa mesma verdade" (Crary, 2012, p. 36).

Entretanto, *Técnicas do observador* não examina os procedimentos e as forças envolvidas nessas interpretações, nem ao menos os que transformaram a câmara escura em um aparato de ilusão e entretenimento popular. Seu interesse não é fenomenológico, está na formação de regimes visuais disciplinares; ele quer entender como a visão foi capturada como forma de poder, e não como experiência, em suas margens sensoriais, performativas ou experimentais. Essa escolha metodológica – focar nos efeitos hegemônicos – permite compreender a visão como regime de racionalização e controle, embora feche o campo da experiência.

O que não entra nesse recorte é o que nos interessa: práticas desviantes, usos sensoriais e experimentações estéticas. Essas aparecem na genealogia de Crary só como exceções, não como campo legítimo de conhecimento que possa deixar um legado importante para a contemporaneidade:

> *Não interessa discutir aqui formas locais e alternativas com as quais as práticas visuais dominantes resistiram, foram desviadas ou se constituíram de maneira imperfeita. A história desses momentos de oposição precisa ser escrita, mas só será legível se for contrastada ao conjunto hegemônico de discursos e práticas no qual a visão tomou forma.* (Crary, 2012, p. 16)

É um recorte metodológico que pode ser útil para pensar os antecedentes históricos como aproximações dos modos hegemônicos pelos quais os corpos são capturados por dispositivos na contemporaneidade, mas exclui justamente o que está no cerne de nossa pesquisa: os modos de ver que escapam, desviam ou excedem a função normativa dos dispositivos e que, assombrando-os, podem ensejar práticas surpreendentes, disruptivas.

Nesse sentido, buscamos autores como Tom Gunning e Anne Marsh, que enfocam com entusiasmo outros usos e interpretações da câmara escura e examinam o legado que oferecem para pensar a fotografia, o cinema e a arte contemporânea. Analisaremos as ideias de Anne Marsh quando formos pensar a câmara escura uterina; nesta seção, vamos nos ater à reflexão sobre as possibilidades imersivas da noite e da fantasmagoria encantando e assombrando a câmara escura a partir de Tom Gunning.

Pesquisador de cinema, estudos de mídia e história da arte, Gunning também situa a câmara escura no universo da ilusão, da fantasmagoria, da magia e das projeções pré-cinematográficas. Para pensar a experiência da projeção, mobiliza a célebre formulação de Merleau-Ponty sobre a noite – que a entende como uma forma positiva de presença que envolve o corpo, que passa a ser afetado e atravessado por ela – e desenvolve uma reflexão fenomenológica acerca da escuridão como experiência avassaladora e primordial que reorganiza a percepção e transforma a relação do espectador com o espaço.

No ensaio "The long and the short of it: centuries of projecting shadows from natural magic to avant-garde", que integra o livro *The art of projection*, Gunning mostra que a desorientação espacial, a profundidade sem fundo, a ausência de referência visual ou tátil, a dissolução das distâncias entre nós e as coisas e a suspensão da articulação cognitiva sobre o espaço são condições estruturais da fantasmagoria, práticas de projeção que dependem do ambiente escuro para produzir a ruptura perceptiva que garante sua eficácia.

O autor toma de exemplo a sala do teatro com a plateia no escuro (surgida no final do século XVIII) e, depois, a do cinema, como ambientes que evocavam o sonho, mas também produziam algo próximo ao escândalo por seu caráter intenso e sensorial transformado pela escuridão, pelas sombras espessas e pela "desconcertante penumbra, seu aveludado eclipse do espaço, seu apagamento da orientação" (Gunning, 2009, p. 23, tradução nossa).[8] Nesses espaços imersos em escuridão ou sombras, a percepção se desestabiliza e é reconfigurada pela projeção, que cria um momento liminar e estrutura outro mundo, onde uma tela ou superfície recebe a projeção, abrindo uma espécie de portal para um espaço de ilusão,

8 Do original: "Imagine, then, this unaccustomed gloom, its velvety eclipse of space, its obscuring of orientation".

representação ou simplesmente para as tramas e cintilações da luz sobre a superfície.

A reflexão de Gunning sobre a possibilidade de reinscrever a fantasmagoria no presente, mesmo em um cenário saturado por mídias digitais e realidades virtuais, dialoga diretamente com nossa pesquisa. Nesse ensaio em que revisita a história das projeções, ele situa a câmara obscura – e particularmente a *Magia Naturalis*, de Giambattista della Porta – dentro de uma tradição de aparições fantasmáticas que inclui os espetáculos de Étienne-Gaspard Robertson e, já no fim do texto, as reinterpretações contemporâneas das artistas Judith Barry e Zoe Beloff (Gunning, 2009, p. 34).

Quando Gunning se pergunta se ainda é possível produzir arte contemporânea a partir da fantasmagoria e responde afirmativamente, citando como exemplo artistas que exploram, na atualidade, projeções que desestabilizam espaço, movimento e ontologia, sua posição acaba por contemplar também nossa investigação, que reivindica a câmara escura arquitetônica como prática artística contemporânea. Afinal, a experimentação é constitutiva do fazer artístico, e a câmara escura, enquanto herdeira direta da fantasmagoria, permanece um campo fértil para essas atualizações.

A partir da narrativa de Gunning, especulamos que, desde os tempos em que a iluminação se fazia por velas e lamparinas a óleo, as projeções e seus efeitos emocionais compunham parte inseparável da vida cotidiana, transformando a noite em um espaço de aparições, fantasias e assombros. Dessa forma, para além de nomear os artistas, ilusionistas, cientistas e outros estudiosos que contribuíram para a longa história de observações sobre a câmara escura, parece-me natural imaginar também a existência, desde as cavernas, desde sempre, de um imaginário popular das sombras e da noite associado às projeções e, portanto, também assombrando a câmara escura imersiva.

Enquanto Gunning faz uma descrição sensorial e fenomenológica da escuridão, Crary tem uma interpretação oposta da projeção e da escuridão no espaço da câmara obscura. Para este, o enclausuramento, a separação em relação ao exterior e, inclusive, a escuridão aderem à escolha cartesiana de suspender os sentidos. Em suas palavras: "o espaço da câmara escura, seu enclausuramento, sua escuridão e sua separação em relação ao mundo exterior encarnam o gesto cartesiano de 'fecharei agora os olhos, taparei os ouvidos, desviar-me-ei de todos os sentidos'" (Crary, 2012, p. 49). Neste caso, ele interpreta a entrada regulável da luz por um único ponto como analogia da inundação do espírito pela razão, e a aprojeção implica a contenção da luz e sua ordenação segundo o modelo racionalizante da epistemologia cartesiana.

Ao lê-la apenas como metáfora descorporificada da suspensão dos sentidos e purificação da visão, Crary elimina o campo emocional e sensório que a escuridão inevitavelmente convoca. Há um medo primordial ligado à escuridão, à perda de orientação e ao isolamento sensorial que pode produzir ansiedade, vigilância, hipersensibilidade, imaginação ativada e, inclusive, imagens mentais. A escuridão não pertence apenas ao campo da experiência estética ou fenomenológica. Ela também atravessa experiências concretas de confinamento, como a noite das prisões, a dos quartos onde mulheres sofrem violência doméstica, a de pessoas em depressão e a dos espaços de

isolamento em instituições psiquiátricas. Nesses contextos, a escuridão não é escolha, mas condição imposta, e a experiência de enclausuramento adquire uma dimensão radicalmente distinta.

Ao mesmo tempo, esses mesmos elementos podem gerar uma sensação de recolhimento, descanso e relaxamento e favorecer a contemplação, pois a suspensão da luminosidade reduz estímulos e permite um tipo específico de quietude corporal. A contemplação não é medo ou desconforto, tampouco racionalização ou recusa dos sentidos. Ela aproxima-se do estado mental que antecede a imaginação e o gesto criativo quando o artista se permite observar sem finalidade imediata. Trata-se de uma atenção curiosa e desinteressada, voltada tanto ao mundo quanto ao próprio interior, que suspende a ação e privilegia a percepção. Nesse intervalo, a experiência sensorial pode tornar-se mais nítida, e é dessa suspensão que emergem formas de criação.

Como é possível ignorar os aspectos emocionais da escuridão? A nosso ver, a análise de Crary (e de Grau pela adoção da sua abordagem) não contempla o medo primordial, atávico, associado à escuridão, às sombras e ao enclausuramento, experiências que antecedem a racionalização e que atravessam qualquer situação de imersão em um ambiente escurecido. Inquietação e conforto, tensão e sossego, medo primordial e contemplação são parte das múltiplas experiências possíveis da escuridão e do enclausuramento. Essa multiplicidade não aparece na leitura de Crary, que, como já destacamos anteriormente, subordina a experiência da câmara obscura ao modelo cartesiano de racionalização da visão e elimina sua dimensão emocional e perceptiva.

Retomando a analogia da noite associada à escuridão e assombramento constitutivos da câmara escura, eu acrescento a essa discussão o conceito do antropólogo e filósofo francês Gilbert Durand, que, em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, distingue dois grandes regimes do imaginário humano: o diurno e o noturno. Neste último, a escuridão não seria ausência de luz ou vazio, mas um regime simbólico que acolhe a interioridade, a suspensão e o deslocamento dos limites entre corpo e mundo.

O imaginário da noite é complexo e multifacetado. A noite acolhe as estrelas, os sonhos e os pesadelos, enquanto a luz, em contrapartida, também pode ser o lugar do medo – como a "cegueira branca" de Saramago ou a claridade aterrorizante do filme *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019). Na poesia negra, a noite oscila entre signo de opressão ("Ando aos trambolhões pelas ruas sem luz", Agostinho Neto; "A noite não adormece nos olhos das mulheres", Conceição Evaristo) e espaço de beleza, força e ancestralidade ("Olho da noite", Ana Fátima). Nesse mesmo campo simbólico complexo, a poesia antimanicomial propõe outro deslocamento: "Loucura é amar o dia e ter paixão pela noite". Assim, a escuridão pode ser apagamento ou abrigo; ameaça ou constelação. É nesse campo simbólico plural que a câmara escura se inscreve: não como metáfora única, mas como dispositivo que reativa sua potencialidade imersiva a partir da ambivalência da noite.

Por uma arqueologia da experiência imersiva que contemple a câmara escura na sua dimensão uterina

por **Rosa Bunchaft**

A ideia de câmara escura como dispositivo de imagem uterina é inicialmente concebida a partir do conceito de imersão. Em seu estudo pioneiro *Arte virtual*: *da ilusão à imersão*, publicado originalmente em 2003, o proeminente teórico e historiador da arte virtual e arte-mídia Oliver Grau descreve a imersão em termos da distância crítica e do envolvimento emocional do observador:

> *A despeito de ser um processo intelectualmente estimulante, a imersão, no presente como no passado, é em muitos casos, mentalmente absorvente no desenrolar de um processo, de uma mudança, de uma passagem de um estado mental para outro. Ela é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo.* (Grau, 2007, p. 30)

Nesse estudo, Grau mostra que a invenção da realidade virtual mediada por computadores, embora considerada por muitos como uma grande novidade do mundo contemporâneo, não inaugura nossa relação de fascínio por experiências imersivas, porque esse desejo mobilizando a criação de imagens panorâmicas, espaços imersivos e técnicas de ilusão se expressa muito antes disso. Grau mostra que a arte imersiva não é um fenômeno apenas digital, pois possui uma longa história que remonta aos espaços envolventes de afrescos das vilas romanas. Há exemplos de tentativas de integrar imagem e observador que remontam a vários séculos, como os antigos afrescos das vilas romanas, a pintura da Idade Média e barroca, a pintura de paisagem dos artistas flamengos do século XVII, as cabines holandesas de *peep show*, as vistas do pintor veneziano Canaletto no século XVIII e os panoramas pintados, que no século XIX eram espetáculos muito populares. É nesse sentido que, no livro de Grau, a história da arte é revisitada como uma história das mídias.

Entretanto, Oliver Grau não se debruça sobre a câmara escura arquitetônica como precursora da experiência imersiva, uma lacuna sobre a qual já fiz algumas especulações no texto *Estar em um cinema vivo: práticas imersivas em ocupações de câmara escura* e que retomo aqui como possibilidade de alargar a própria ideia de imersão. Para tanto, pretendo construir exercícios especulativos a partir de minha prática artística, ainda que de modo fragmentário, por meio de questões formuladas pelas margens. Neste contexto, observando a descrição de Grau do processo imersivo como um "crescente envolvimento emocional", seguirei o texto a partir de duas questões guias: a primeira é sobre o quanto o ambiente transformado pelas projeções em uma câmara escura pode ser considerado de

fato capaz de provocar a imersão. A segunda indaga que história da arte é essa que é revisitada por Oliver Grau, como essa escolha determina o que o autor entende por imersão e se é possível ampliar essa definição, incluindo a metáfora da câmara escura uterina se considerarmos um contexto ampliado.

Em relação ao envolvimento, a definição inicial de Grau já se refere a ambiguidades da experiência imersiva – distância crítica e envolvimento em um processo – e aponta a natureza multifacetada, imbricada, conflituosa e dialética da relação entre eles, o fato dessa relação ser altamente dependente do observador. Essa complexidade abre espaço para alargar os limites da experiência imersiva para além de uma lógica de reprodução mimética do real, para a coexistência de dicotomias da imersão como real e ilusão, material e imaterial, natureza e artifício, exterior e interior, passado e presente. Há, portanto, vários níveis de imersão.

Em minha pesquisa sobre a câmara escura arquitetônica, penso nas perspectivas estendendo a ideia de experiência imersiva de modo a contemplar não apenas o envolvimento vivenciado nesse dispositivo, mas também o estranhamento em relação à percepção de seu funcionamento e de seus limites. A inversão da imagem na câmara escura poderia, à primeira vista, ser entendida como um obstáculo à imersão. No entanto, conforme aponta Grau, a experiência imersiva se constitui pela tensão entre aproximação e distanciamento. Nesse sentido, a inversão não impede a entrada na imagem; ela introduz um deslocamento perceptivo que desestabiliza a relação habitual com o mundo visível, mas não impede a percepção imersiva, visto que o corpo está envolto na imagem externa e, ainda que invertida, o observador reconhece o entorno nessa imagem. De fato o observador chega à câmara escura passando pelo seu entorno e, ainda que não tenha prestado atenção minuciosamente nele, estranhará e redescobrirá essa paisagem externa através da imagem projetada.

Sou uma artista visual, mas aprendi que a dimensão sonora é parte fundamental da imersão na câmara escura arquitetônica. Em contextos urbanos, quando há objetos em movimento emitindo sons, a diferença entre o que se ouve e o que se vê na câmara escura pode produzir uma desorientação, pois há sempre uma imersão sonora, o som do mundo lá fora, que o observador reconhece e estranha, um som que participa da experiência imersiva e que, ao contrário da imagem externa, não chega à câmara escura invertido. A fotografia resguarda certo silêncio; o cinema vivo das projeções da câmara escura arquitetônica é sonoro. Os ruídos da cidade ecoam, reverberam, vibram e, às vezes, surpreendem, intrigam ou encantam quem habita a imagem. Na câmara escura, por vezes um evento pode ser percebido apenas pelo som. Na rua do motel Love in Bahia, em cujo quarto 11 montei uma câmara escura, havia um ambulante vendendo calcinhas a três reais, três reais, três reais, e outro tocando, ininterruptamente, CDs com "músicas de sofrença", canções tristes de rompimentos e traições. Uma parecia ser sua predileta, "CDs e livros", um grande sucesso de 2013 que falava de fotografias, inclusive sobre jogá-las fora, evidentemente no afã de apagar a lembrança de uma traição, música essa que associei às descobertas do Love in Bahia e que retorna à memória permeada de humor e afeto. Embora não tenha visto os ambulantes nem na imagem projetada

nem na rua, eles estavam diariamente lá, na labuta, e fizeram parte da experiência imersiva e da minha vida.

Outro exemplo de intensa percepção imersiva pela dimensão sonora se deu durante o 13º Salão Nacional de Itajaí (SC), quando me dei conta, maravilhada, de que a câmara escura do porão da Casa de Cultura havia sido montada bem embaixo da sala de música, fazendo com que o espaço fosse inundado pelo som maravilhoso dos ensaios de "Forrobodó", opereta composta em 1911 por Chiquinha Gonzaga. O som das oficinas de canto atravessava o assoalho centenário de madeira, transformando a câmara escura do porão em uma espécie de caixinha de música gigante e tornando a experiência imersiva inesquecível. Já no Forte de São Marcelo (Forte do Mar), que fica na Baía de Todos os Santos, em Salvador (BA), o efeito do som das ondas me fez descobrir uma diminuta faixa de areia abaixo da janela que só aparecia com a maré baixa, uma imagem que me fascinou e que desejei captar com mais empenho que a paisagem da cidade de Salvador. O som das ondas me deixava mareada, me fazia lembrar do mar da minha cidade natal, Napoli, e de uns versos sobre o "grande mar" que meu pai escreveu na dedicatória de um livro de Dostoiévski que me deu de presente. Assim, estar imersa na câmara escura arquitetônica me fez descobrir e experienciar o envolvimento e o estranhamento de algumas dicotomias específicas da imagem imersiva: dentro e fora, íntimo e público, assim como o binômio luz projetada e som produzido lá fora, o som ao redor.

Mas pensar a imersão na câmara escura arquitetônica a partir dessas experiências que envolvem não apenas a visão, mas também o som, a inversão da imagem e o estranhamento apresenta uma outra questão: seria possível pensar a imersividade fora dos marcos em que foi historicamente definida no campo da arte ocidental? Propor a experiência da câmara escura como imersiva e uterina parece indicar que outras formas de compreender a imagem podem emergir fora desses marcos.

É nesse sentido que se torna particularmente relevante a proposta de Gabriela Aceves-Sepulveda e Matilda Aslizadeh, artistas e teóricas feministas sul-americanas da arte e mídia, ao investigar alternativas às narrativas dominantes de imersão calcadas em estratégias de ilusão centradas na visão. O painel por elas organizado, intitulado *Alternative beginnings: towards other histories of immersive arts and technologies* [Começos alternativos: em direção a outras histórias das artes e tecnologias imersivas], foi patrocinado pelo New Media Caucus e apresentado na conferência anual da College Art Association, realizada em 2018, em Los Angeles, Califórnia (EUA). As possíveis linhas de investigação propostas pelas autoras foram: buscar tecnologias de imersão que se afastam de uma estética centrada no ocular e caminham para possibilidades mais corporificadas, explorando experiências multissensoriais, tradições orais, contação de histórias e tropos narrativos genéricos como possíveis atravessamentos para outras genealogias da imersão; analisar as interações mais complexas entre performer, participante, objeto e meio ambiente em rituais não ocidentais; analisar criticamente, nas experiências imersivas, a noção de autoria e a relação com o outro (público/máquina/observador).

Para a seleção dos trabalhos, as autoras adotaram alguns critérios: focar na América

Latina em termos geográficos e epistemológicos; desvincular-se de pesquisas da indústria bélica e da indústria de jogos eletrônicos; buscar autores que reconhecem que tanto modernidade e colonialidade quanto geopolítica do conhecimento e colonialidade do poder estão intrinsicamente emaranhados; e congregar pensadores decoloniais, feministas, indígenas e também estudiosos da arqueologia das mídias. Ou seja, a proposta delas é buscar uma abordagem decolonial da arqueologia das mídias – um campo teórico interessante para as autoras por causa do foco na materialidade e na disrupção, trazendo a possibilidade de emergência de novos futuros não previstos em oposição à crença em uma história das mídias baseada em categorias fixas de linearidade.

Esses critérios, bem como as contribuições dadas por estudiosos e analisadas pelas autoras, apontam possibilidades importantes que alargam a ideia de imersão. No painel de Gabriela Aceves-Sepulveda e Matilda Aslizadeh, a presença da arqueologia das mídias não é casual. Ela se torna pertinente justamente em situações em que as questões não emergem de uma investigação histórica tradicional, mas da reativação prática de dispositivos, como no caso da câmara escura. Que implicações metodológicas podem surgir quando a prática artística com a câmara escura, na contemporaneidade, revela dimensões não consideradas anteriormente, como a sonora? Acredito que a arqueologia das mídias pode ser bastante interessante porque não constitui um método operacional fechado ou prescritivo, mas uma abordagem cuja dimensão metodológica se manifesta na atenção aos usos marginalizados, às tecnologias obsoletas e às trajetórias interrompidas da cultura técnica. Pela arqueologia das mídias, a câmara escura pode ser pensada em suas camadas históricas, em sua materialidade e, também, nas atualizações possíveis a partir da prática artística. De acordo com dois dos fundadores dessa abordagem, Erkki Huhtamo e Jussi Parikka:

> *Baseados em suas descobertas, arqueólogos das mídias começaram a construir histórias alternativas das mídias suprimidas, negligenciadas e esquecidas, as quais não apontam teleologicamente para a condição cultural-midiática atual como sua "perfeição". Becos sem saída, perdedores e invenções que nunca chegaram a se converter em produto material têm histórias importantes para contar.* (Huhtamo; Parikka, 2011, p. 3, tradução nossa)[1]

A câmara escura arquitetônica se insere neste horizonte: sua retomada não se reduz à ilustração de uma história da fotografia, e os objetos fotográficos produzidos por ela não devem ser vistos por um viés saudosista. Um gesto arqueológico pode trazer à superfície do presente artefatos, dispositivos, materialidades, traquitanas e engenhocas que, tendo tido ou não relevância em outros contextos, em outro tempo ou em outro espaço, podem produzir novos sentidos e contribuições na contemporaneidade para a fotografia, para a arte ou para a arte-mídia. Em outras palavras, pensar a câmara escura

1 Do original: " On the basis of their discoveries, media archaeologists have begun to construct alternate histories of suppressed, neglected, and forgotten media that do not point teleologically to the present media-cultural condition as their "perfection." Dead ends, losers, and inventions that never made it into a material product have important stories to tell.

de modo arqueológico não é colecionar ou produzir relíquias, mas pesquisar, reativar, adaptar, reinventar funcionamentos para experimentar o que ela pode hoje.

Nesse aspecto, apresento aqui minha pesquisa sobre a câmara escura arquitetônica, pois acredito que uma das contribuições possíveis dessas práticas na contemporaneidade é justamente trazer para a atualidade potencialidades que escaparam às narrativas lineares da história da fotografia, da imersão e das mídias, narrativas que a posicionam apenas como um estágio inicial rumo à invenção da câmera fotográfica. Por outro lado, o gesto arqueológico em relação à câmara escura nos possibilita deslocar o centro da atenção do objeto fotográfico para o arranjo técnico reinventado, a espacialidade, o tempo de espera, a experiência efêmera, a aprendizagem sensível que envolve corpo, aparato, luz, imagem e som, e nos permite pensar como tudo isso se relaciona com os objetos fotográficos, que são resultados concretos, materiais, colecionáveis de algo inefável, transcendente, imaterial, uma vivência fluida e desmaterializada.

Mais do que ampliar a ideia de imersão para que a câmara escura arquitetônica caiba nela, a arqueologia das mídias e as abordagens analisadas por Gabriela Aceves-Sepulveda e Matilda Aslizadeh abrem um campo muito interessante de metodologias e possibilidades teóricas, que, ao trazer para o diálogo e colocá-las junto à hipótese da câmara escura como dispositivo uterino, pode ser formulada, posta em jogo e fortalecer esta proposição, já que as autoras apresentam outras experiências possíveis com a imagem. Não se trata apenas de abordar a câmara escura para além de uma narrativa linear da história da fotografia, e sim de tensionar os próprios termos a partir dos quais a imagem tem sido pensada nessa narrativa, frequentemente associados a metáforas fálicas de arma, posse, morte e captura. Trata-se, assim, de ensaiar outras formas de criar, pensar, compartilhar imagens e dispositivos, bem como as relações que estabelecemos por meio deles.

Dispositivo uterino e a potência feminista na fotografia

Dispositivo uterino: por uma outra ontologia da fotografia

por **Ana Angélica Costa**

A estruturação do ser humano através da dupla exclusão da natureza e da técnica tem sua origem no Renascimento, cujo modelo já estava inscrito na "perspectiva *artificialis*" de Alberti e na "máquina de perspectiva" de Dürer, "que estruturam uma forma de representação fundada na geometria euclidiana e na ideia de objetividade" (Baio, 2022, p. 86). Segundo esse modelo, o sujeito é separado do mundo (natureza) por uma mediação técnica que lhe permite compreender o mundo e agir nele a partir dessa técnica.

Tais sistemas de mediação técnica, que vieram se transformando à medida que os modos de representação, as formas de pensamento, as estruturas sociais e as formas de poder foram se modificando, se consolidaram com a modernidade e a revolução científica do século XVII e ganharam uma nova escala com a Revolução Industrial na segunda metade do século XVIII e a informacional na passagem do século XX para o XXI. São esses modelos que entendemos aqui por dispositivo.

Dispositivo é um termo amplo que percorre diferentes campos teóricos, filosóficos e sociológicos, e já foi problematizado por múltiplas perspectivas, seja relacionado às tecnologias de mediação, seja às formas de dominação e poder. Porém, não cabe, aqui, discorrer sobre tais aspectos, pois não daríamos conta da gama de pensamentos desenvolvidos em torno do tema; o que delimitaremos e nos interessa nesse termo é entendê-lo por meio da teoria da imagem e questionar as bases sob as quais essa é constituída.

Na teoria da imagem, o termo dispositivo surge como conceito no cinema, na década de 1970, entre pensadores estruturalistas franceses, como Jean-Louis Baudry, para definir uma condição particular que envolve aspectos materiais, psicológicos e ideológicos. Em um contexto de emergência de críticas ao cinema representativo, Baudry, segundo Parente (2007a, p. 9), concebe o dispositivo como "um campo de forças e de relações de elementos heterogêneos, ao mesmo tempo técnicos, arquitetônicos, discursivos, afetivos etc". Ainda de acordo com André Parente, no campo filosófico a discussão sobre o dispositivo opera no seguinte sentido:

> *Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais, etc) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade e de desvio (Foucault), seja de territorialização e desterritorialização (Deleuze), seja de apaziguamento ou de intensidade (Lyotard).* (Parente, 2007a, p. 9-10)

Assim, para Baudry, a partir do momento em que o sentido de um filme estaria menos situado no que as imagens e sons

mostram do que nos procedimentos colocados em operação na produção e na forma de exibição do filme, este se caracterizaria como um cinema de dispositivo. O interessante na noção de dispositivo no campo das imagens técnicas, segundo Parente, é que uma mesma mídia pode dar origem a diferentes modelos de representação e visão de mundo (Parente, 2007a, p. 15). Como exemplo, ele cita especificamente a câmara escura que, no século XVII, era modelo de uma percepção passiva, desencarnada e objetiva e, no século XIX, se tornou modelo de percepção ativa, encarnada e subjetiva.

Ainda na linha de delimitação de sentido desse conceito, Giorgio Agamben, em seu ensaio *O que é um dispositivo?* (2009), faz uma genealogia do termo com base no pensamento do filósofo Michel Foucault[1] e, em sua análise, afirma que o dispositivo "parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato" (Agamben, 2009, p. 35). Ao aprofundar sua pesquisa, Agamben desloca o termo de um paradigma epistêmico para uma práxis, uma atividade prática para resolver um problema ou uma situação particular. Segundo o autor, "O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito" (Agamben, 2009, p. 38).

Agamben reforça que o termo dispositivo deve fazer referência "a um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens" (Agamben, 2009, p. 39). Se, como nos propõe Agamben, é possível operar uma divisão entre os seres e os dispositivos, que, de acordo com a filologia foucaultiana, referem-se a "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (Agamben, 2009, p.40), o sujeito e seus processos de subjetivação são o que resulta da relação entre os seres viventes e os dispositivos. E se atualmente vivemos intensamente processos de dessubjetivação derivados da intensificação do uso dos mais diversos dispositivos, o que nos resta, segundo Agamben, é a "profanação dos dispositivos", a "restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado" deles (Agamben, 2009, p. 51).

Outra referência importante que trazemos para esta discussão é o conceito de aparelho que Vilém Flusser[2] apresenta no glossário de *Filosofia da caixa preta:*

1 Para Foucault, o dispositivo está ligado às formas de poder e de governo que permitem o controle dos gestos e comportamentos a partir das relações de poder e de dominação nele inscritas. Partindo dessa noção, Agamben amplia o conceito de dispositivo para além das estruturas de poder mais evidentes, abrangendo a linguagem e outros elementos que fazem parte da vida cotidiana.

2 Vilém Flusser (1920-1991) foi um importante filósofo tcheco que viveu e produziu durante muitos anos no Brasil. O seu livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* teve grande influência para o pensamento sobre a fotografia e demais imagens técnicas das décadas de 1980 aos anos 2000. Além deste, Flusser escreveu muitos livros que hoje são importantes referências para a teoria da comunicação; ao mesmo tempo, teve também uma profícua produção de pequenos ensaios sobre cultura e comportamento.

ensaios para uma filosofia da fotografia, por se tratar, assim como o dispositivo, de uma instância que programa comportamentos e produz modos de subjetivação. No referido livro, o autor define aparelho como "brinquedo que simula um tipo de pensamento", e aparelho fotográfico como "brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias" (Flusser, 2018, p. 11). Na mesma medida, Flusser faz uma separação dos termos imagem, que, para ele, é "superfície significante na qual as ideias se inter-relacionam magicamente", e imagem técnica, que seria a "imagem produzida por aparelho" (Flusser, 2018, p. 11).

Assim, juntando os significados dos termos imagem e aparelho, a imagem produzida por um aparelho seria uma "superfície significante na qual as ideias se inter-relacionam magicamente" (Flusser, 2018, p. 11) produzida por um brinquedo que simula um tipo de pensamento que é traduzido nela. Como as imagens produzidas pela câmara escura não são fotografias, mas imagens produzidas por um aparelho – a câmara escura –, acreditamos que faz mais sentido pensar a imagem produzida na câmara escura como uma superfície significante que permite inter-relacionar ideias magicamente – a partir da magia, que Flusser define como "existência no espaço-tempo do eterno retorno" (Flusser, 2018, p. 12).

A noção de aparelho[3] em Vilém Flusser, assim como a de dispositivo nas teorias já citadas, vai além do universo das imagens técnicas, para se tornar um aspecto essencial em seu pensamento. Segundo a leitura do artista e pesquisador Cesar Baio, "[...] a noção de aparato na filosofia de Flusser não abarca apenas o conceito de aparato técnico, mas se estende a todos os modos de codificação de sentido que acabam por conferir significado ao mundo que nos cerca" (Baio, 2015, p. 52).

Para avançar com essa discussão, nesta publicação nos parece adequado utilizar a noção de dispositivo da pesquisadora brasileira Victa de Carvalho (2020), que nos ajuda a seguir com o termo para pensar a câmara escura e as práticas artísticas que estamos analisando nesta pesquisa. Em sua definição, o dispositivo: "Pressupõe sempre uma rede de agenciamentos de elementos heterogêneos, relativos a um determinado momento histórico, no qual a tecnologia constitui uma de suas faces, correlacionada à arquitetura, à cognição, aos afetos e aos discursos" (Carvalho, 2020, p. 13).

Nesse contexto, nos parece significativo utilizar tal conceito elaborado por uma pesquisadora mulher do Sul Global, que nos ajuda a pensar no dispositivo como essa rede de agenciamentos de elementos heterogêneos mediados pela tecnologia e situados em um tempo e espaço específicos, em um determinado contexto social e cultural, que pode incorporar aspectos sensíveis como a cognição, os afetos e a linguagem. Esse modo de pensar o dispositivo encontra ressonâncias na análise de Baio, que, tratando dos dispositivos de imagem, os define "como um conjunto de linhas de força ou vetores que, estando em relação dinâmica, ganha forma por meio de um instrumento técnico dedicado à produção de imagens, lançadas rumo à experiência do sujeito" (Baio, 2015, p. 49).

Baio (2022), no artigo "Da ilusão especular à performatividade das imagens", retoma a crítica de Arlindo Machado à ontologia da

3 Os termos aparelho e aparato são aqui considerados como sinônimos.

fotografia, problematizando os projetos de poder operados nela e por ela e avança no sentido de elaborar hipóteses para pensar as imagens em sua pluralidade de modos de existir. Baio relaciona a teoria clássica da imagem com o pensamento antropocêntrico moderno no sentido de uma "dupla separação ontológica entre a natureza, o ser humano e a técnica" (Baio, 2022, p. 85).

Assim, Baio reforça a concepção da fotografia em sua ontologia clássica como a materialização da estrutura epistemológica que sustenta a modernidade e a abordagem antropocentrista do mundo. E afirma a necessidade de "desenvolvimento de abordagens não antropocêntricas da imagem técnica que sejam capazes de pensar a imagem a partir de modelos conceituais que não reforcem as ideias modernas de dominação" (Baio, 2022, p. 89). Trata-se de um movimento que vem em constante crescente para pensar uma ontologia da fotografia que não privilegie as metáforas de captura, violência e dominação, naturalizadas pela teoria clássica da ontologia da fotografia.

Para fazer frente a tais desafios, Baio defende a ideia de uma pluriontologia das imagens em contraposição à sua ontologia clássica, "na qual cada obra de arte passa a ser a materialização de uma maneira singular de conceber a imagem, uma projeção especulativa de realidades, mundos e sujeitos" (Baio, 2022, p. 90). Assim, cada artista, cada obra de arte traz em si novas maneiras de conceber a imagem e o mundo, veiculando modelos epistemológicos particulares. A imagem técnica se constitui, nesse sentido, como a materialização de conceitos (científicos, políticos, econômicos, culturais, sociais e estéticos) dos quais ela resulta. O autor aponta como um caminho possível para a construção de uma crítica não antropocêntrica da imagem o reconhecimento da materialidade e dos processos de construção da imagem como parte intrínseca a seu significado.

> *Uma vez que a imagem é gerada não apenas por conceitos da ciência, mas por um processo complexo de forças que recebe informação de um conjunto quase inesgotável de fontes, e que os dados recolhidos do mundo estão carregados de valores sociais, políticos, econômicos e estéticos, a ideia que a fotografia representaria seria justamente o conceito que articula esse conjunto de valores. Ao criar sua obra, o artista passa a imagear, criando seus próprios aparatos de produção de imagem e, assim, definindo os parâmetros que articulam sua concepção de mundo e os codificando nas imagens em seu processo de produção. Com isso, ele passa a criar imagens de acordo com seu próprio entendimento do que o mundo é ou deve ser.* (Baio, 2022, p. 99)

Uma pensadora no campo da fotografia que vem refletindo sobre a fotografia como instrumento naturalizador e legitimador da violência imperial capitalista é Ariella Azoulay. A autora defende que devemos desaprender as origens da fotografia a partir das narrativas de seus inventores, deslocando-a do domínio da tecnologia para "o corpo político dos usuários e reconstruir uma história potencial da fotografia a partir de suas práticas" (Azoulay, 2019, p. 118).

Azoulay propõe repensar a ontologia da fotografia a partir de suas práticas, como uma forma de ampliar os pontos de vista

e as concepções de mundo com base nas quais as imagens são produzidas e veiculadas. A autora relaciona a "descoberta" do Novo Mundo e a elaboração de narrativas legitimadoras da violência imperial à invenção da fotografia, na qual, segundo ela, a ação de "explicar a fotografia com base na narrativa de seus promotores é como registrar a violência imperial nos termos daqueles que a exerceram, declarando que eles haviam descoberto um 'novo mundo'" (Azoulay, 2019, p. 118).

Nesse aspecto, Azoulay relaciona o obturador da câmera fotográfica – rapidez de seu fechamento, a habilidade de controlar a sua velocidade e a violência do clique –, posicionando-o como o principal mecanismo do imperialismo, e afirma que "o obturador é uma sinédoque para a operação do empreendimento imperial como um todo, que serviu de base e modelo para a invenção da fotografia, assim como de outros meios tecnológicos" (Azoulay, 2024, p. 19). Segundo a autora, a violência do obturador está relacionada à assunção do "direito de dissecar e estudar mundos alheios", transformando seus fragmentos em peças a serem copiadas e difundidas.

> *Em uma fração de segundo, o obturador da câmera traça três linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois), no espaço (entre quem/o que está na frente e atrás dela) e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos, apropriam-se de seu produto e o acumulam e aqueles de quem o consentimento, os recursos ou o trabalho são extraídos).* (Azoulay, 2024b, p. 22)

Em contrapartida, a câmara escura, sem obturador, não opera nenhum dos três cortes apontados por Azoulay: não existe uma separação temporal, uma vez que a vivência na câmara acontece em um tempo contínuo; a separação espacial entre o que está dentro e o que está fora da câmara existe, mas é relativizada pelo diálogo entre quem está dentro da câmara e a imagem do que está fora; por fim, a mencionada separação no corpo político não tem efetividade aqui, pois a relação entre artistas e participantes acontece de forma horizontal, em diálogo entre corpos (quaisquer que sejam eles) e imagens. A experiência se dá por meio de um convite – que pode ser aceito ou não – e se desenvolve a partir de ações, vivências prévias e desejos das pessoas participantes.

Assim, o obturador, considerado como a materialização de uma tecnologia imperial que naturaliza o gesto de violência, não pertence à lógica lenta e contínua das experiências corporais com a câmara escura. Segundo Azoulay, "desaprender o imperialismo é recusar as histórias que o obturador conta" (Azoulay, 2024b, p. 24), e isso só pode acontecer se a suposta neutralidade do obturador fotográfico for assumida enquanto ato violento de dominação.

> *É preciso rejeitar o ritmo do obturador que gera separações infindáveis e encontros infinitamente perdidos, que aparentam estar pronta e plenamente consumados. É preciso desaprender a autoridade com que o obturador define uma ordem cronológica (o que vem e quem veio primeiro, quem demorou para chegar) e organiza o espaço social (o que está incluído e o que não está, quem pode ocupar qual posição e se envolver*

> *em qual papel). É preciso envolver-se com outros, com pessoas e objetos separados pelo obturador, como parte de um encontro a ser simultaneamente recomeçado, regenerado, recuperado e reinventado*. (Azoulay, 2024b, p. 26)

Trabalhar com uma técnica de produção de imagens que, supostamente, remete às origens da fotografia, questiona o desenvolvimento tecnológico linear dessa história, no qual o obsoleto tende ao desaparecimento. Ao transformar a relação sujeito-objeto em um encontro entre participantes no qual nenhum deles exerce uma soberania dominadora sobre o outro, as vivências com câmaras escuras reencontram seu lugar na contemporaneidade, já que levantam questões pertinentes à experiência atual com as imagens.

Por fim, Azoulay defende que uma investigação ontológica da fotografia não pode versar somente sobre o aspecto tecnológico da câmera nem apenas sobre o produto dessa câmera – a fotografia –, mas deve se aproximar de uma ontologia múltipla que opera no espaço público e em movimento. Assim como a pluriontologia de Baio, buscamos aqui uma ontologia que considera a maneira como os seres humanos existem em relação uns com os outros e com os objetos; uma ontologia de ser-humano-com-os-outros na qual a câmera e a fotografia estão implicadas: imagens que, consideradas separadamente, não são suficientes para responder à pergunta sobre o que é fotografia. (Azoulay, 2024b, p. 24)

Trago tal compreensão pós-antropocêntrica da imagem técnica, pois essa se conecta com a experiência da câmara escura enquanto lugar de produção de presença sensível, de uma imagem presente, não representativa, e sim performativa.

Câmara escura como dispositivo uterino: uma câmara que guarda imagens

> *Faz diferença que histórias contamos para contar outras histórias; importa que conceitos pensamos para pensar outros conceitos. Importa onde e como o ouroboros morde a própria cauda, mais uma vez. É assim a criação de mundos no tempo dos dragões.* (Haraway, 2025, p. 42)

Ursula K. Le Guin, no livro *The carrier bag theory of fiction* (1986), traduzido como *A teoria da bolsa de ficção* (2025), afirma que o primeiro dispositivo cultural foi uma espécie de bolsa, um recipiente para guardar e carregar coisas. Le Guin se inspira na escritora e editora norte-americana Elizabeth Fisher (1924-1982), que, em 1979, narrou em seu livro *Woman's creation: sexual evolution and the shaping of society* a história da evolução humana a partir de uma perspectiva feminista, segundo a qual um recipiente – tecnologia feminina criada para coleta e transporte de itens ou, como ela mesma define, um tipo de "bolsa transportadora" (*carrier bag*) – teria sido o primeiro dispositivo cultural humano. Nas palavras de Fisher: "O primeiro dispositivo cultural foi provavelmente um recipiente [...] Muitos teóricos acreditam que as primeiras invenções da cultura devem ter sido recipientes para armazenar itens coletados e algum tipo de tipoia ou rede de carga" (Fisher apud Le Guin, 2025, p. 13). A partir disso, Le Guin constrói uma narrativa da vida comum na pré-história para nela encontrar a origem do que ela chama de bolsa de ficção. A autora contrapõe as narrativas de violência e dominação a outras narrativas, sob outros pontos de vista, sem que umas precisem se sobrepor

a outras. A bolsa de ficção é capaz de carregar histórias que possivelmente não conseguimos compreender completamente, sem precisar destruir o que nos escapa à compreensão imediata. Nas palavras de Le Guin, essa bolsa congrega:

> *[...] histórias, no plural, que podem ser contadas por todos, numa bolsa que não pertence a uma única pessoa, ou a uma única época, mas a todos nós. Uma bolsa herdada de nossos ancestrais, e que se narra a si mesma, através de nós e dos que vieram antes, uma bolsa que continuará aqui, quando formos embora e nosso nome for esquecido e a língua em que falamos for esquecida.* (Le Guin, 2025, p. 33-34)

Iremos nos aproximar dessa leitura de Le Guin e de Fisher para pensar a câmara escura como dispositivo uterino que se comporta como um recipiente ou bolsa. A câmara escura, em sua forma e modo de funcionamento, opera como um recipiente, uma bolsa geradora de imagens. Seu interior escuro é repleto de imagens: uma câmara que cria, dá a ver e guarda imagens. A câmara escura, como parte da história de vida das imagens, se constitui como um lugar onde as imagens estão vivas, em movimento e em relação com as luzes e com outros seres. Um lugar de outras imagens, diferentes daquelas que encontramos diariamente nas mídias sociais, mais fluidas, imprecisas e enigmáticas, não representativas. Ali dentro, em uma experiência imersiva, é possível perceber, sentir e viver a capacidade da câmara escura de restituir a vida das imagens e a relação das pessoas com elas. Na câmara escura, a luz é vivida e sentida como um corpo em movimento em relação com os outros corpos dentro da câmara, que a afetam e por ela são afetados. Ela nos precede e permanecerá após nossa morte.

Podemos dizer que a câmara escura é um lugar fechado onde acontecem trocas entre a superfície da luz e dos corpos, um lugar em que o processo é mais importante do que a imagem final; um lugar que inclui diferentes corpos, valoriza e aceita a multiplicidade no sentido de ampliar as possibilidades de fazer e ser imagem. Como um dispositivo uterino da imagem, seria um lugar anterior ao nascimento da imagem fixa, onde as coisas não estão prontas nem definidas, mas contêm todas as possibilidades.

A câmara escura está relacionada com a forma côncava, presente no útero, na vagina, no abraço; também no estômago e no pulmão, lugar de digestão e troca de ar. Essa relação da câmara com o feminino e com a forma côncava aparece no ensaio *A consumidora consumida*, de Vilém Flusser, no qual o filósofo argumenta que, de uma perspectiva fenomenológica, a mulher é côncava e o homem convexo (Flusser, 1972, p. 42).

Partindo da interpretação da relação da mulher e do feminino com a forma côncava – que tem como base inicial a fisiologia corporal de uma pessoa com útero –, esta forma remete não apenas ao útero, mas também à bolsa de ficção de Le Guin, um lugar que carrega histórias comuns, cotidianas, em contraposição à forma convexa, que o autor conecta ao masculino e que, aqui, relacionamos às formas das armas de guerra e aos gestos de captura e corte. É importante marcar que tal interpretação teve lugar em uma época em que não havia um entendimento mais amplo da sociedade sobre a diversidade de gênero que temos hoje, mas Flusser

se posiciona reconhecendo o poder da dominação machista e patriarcal, fato não tão comum à época.

> *A tragédia da mulher na sociedade é exatamente esta: a conjugação de concavidade e convexidade é vivenciada e compreendida pela cultura exclusivamente do ponto de vista da convexidade, já que o ponto de vista da concavidade foi consumido e jogado no lixo no fim do paleolítico (ou até antes). De maneira que a mulher pode assumir a sua feminilidade apenas do ponto de vista masculino.* (Flusser, 1972, p. 42-43)

Assim, na cultura ocidental colonialista e machista em que vivemos, "a convexidade não pode tolerar que a concavidade exista: deve enchê-la" (Flusser, 1972, p. 43). É necessário, então, abandonar a "ontologia fotográfica" moderna, construída sobre uma visão masculina da conquista da imagem, para considerar possibilidades para a fotografia que deixem de lado a narrativa do herói, em que todos os personagens da história estão a serviço dessa figura central.

A ontologia clássica da tradição filosófica ocidental e a história da fotografia e da arte ocidental que foram se consolidando ao longo de séculos e transmitidas através de publicações, cursos em universidades e centros de arte sempre causaram desconforto a muitas pessoas artistas e pensadoras da fotografia e da arte. No entanto, é recente a reivindicação mais massiva de narrativas que identifiquem o sistemático apagamento de mulheres, como as empreendidas por Katy Hessel (2024), Linda Nochlin (2015) no campo da história da arte; Naomi Rosenblum (1997), Lebart e Robert (2022) no campo da história da fotografia; e mesmo Ursula K. Le Guin (2025) no campo mais amplo da criação de narrativas. Assim, somente agora estamos, de fato, compreendendo esse mal-estar e começando a edificar metáforas alternativas que se mostrem mais adequadas à visão de mundo que almejamos. Isso se dá em clara oposição às metáforas de violência e de cunho fálico que permearam toda a história da fotografia, sendo empregadas em diversos contextos por diferentes indivíduos.

Se, como afirmava Susan Sontag, as fotografias são uma gramática e uma ética de visão, e "Fotografar é ter interesse pelas coisas tal como estão, pela manutenção do *status quo*..." (Sontag, 1986, p. 22), podemos deduzir que, para a autora, o projeto da fotografia e a veiculação de suas imagens sempre esteve a serviço de uma hegemonia colonialista, imperialista e patriarcal. A câmara escura enquanto dispositivo de encontros e trocas sensíveis parece indicar um possível caminho para trazer à luz uma forma de subjetivação que faça uso da imaginação não apenas como forma de criar imagens dissonantes, mas de imaginar mundos com outras lógicas e desejos.

Nesse contexto, relacionar a ideia da "bolsa de ficção" de Le Guin com os outros autores apresentados para desenvolver o conceito do "dispositivo uterino" formador de imagens – câmera escura – origina-se do desejo de constituir um outro caminho tanto para a vivência de uma experiência quanto para a produção de conhecimento, aceitando a multiplicidade de pessoas e de pontos de vista, bem como a diversidade de mundos e de percepções.

Pretendemos, assim, conceber a câmara escura como dispositivo uterino, lugar

em que se estabelecem relações de trocas horizontais entre seres humanos e mais-que-humanos, em diálogos entre diferentes corpos. Por fim, buscamos com este livro posicionar as pesquisas artísticas com câmaras escuras em um lugar não apenas contra-hegemônico, mas também anti-imperialista, no sentido de não reconhecer em tais pesquisas as metáforas de guerra e violência que foram historicamente relacionadas ao ato fotográfico.

A câmara escura uterina e a crítica às metáforas da arma

por **Rosa Bunchaft**

Introdução

Ao longo de quase dez anos tive experiências com câmara escura arquitetônica em espaços diversos, envolvendo projeções e a construção do fotográfico. Me vi atraída pela possibilidade de experimentar um dispositivo em aberto e novos modos de expressão a partir da prática, repensando o dispositivo para além de seus usos consolidados e passando a habitar as margens da própria fotografia. A inversão de escala entre corpo e dispositivo é o que torna possível esta pesquisa: habitar a imagem. A temporalidade dilatada de construir imagens fotográficas panorâmicas a partir de fragmentos, montar, expor, revelar e organizar toda essa materialidade – acondicionar tudo. Longos tempos também necessários à espera de condições adequadas de luz, envolta pelo fenômeno das projeções, uma contemplação que traz outra vivência da fotografia.

Fui percebendo que, na câmara escura arquitetônica, os ambientes imersivos instalados em espaços urbanos, lugares vividos, carregados de memória, instauravam, a partir das projeções, uma forma de contemplação rara, que poderia ser pensada não apenas no campo da investigação fotográfica, mas no das relações entre corpo, câmera e entorno. *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1978), me auxiliou de um ponto de vista fenomenológico a pensar como quartos, porões, vagões e fortalezas têm densidades próprias que afetam a experiência. A ideia de *site-specific* também auxilia a pensar como a câmara escura reorganiza a forma como os espaços são habitados, como carregam a memória de seus usos anteriores e, ao mesmo tempo, as projeções no interior da câmara trazem o cinema vivo do entorno, a vida em curso lá fora.

Para existir, a fotografia é construída por um corpo – ou por vários corpos. E com meu corpo construo fotogramas que partem também da intimidade e do autorretrato, alguns obtidos com dupla exposição.

Nos fotogramas, contenho e estou contida na cidade; sinto que, mais que autorretrato, eles materializam a dimensão uterina, a imersão na imagem. Por outro lado, quando várias pessoas constroem o fotográfico nos panoramas de sua cidade, (des)construindo conjuntamente a paisagem, a câmara escura arquitetônica se torna relacional e permite pensar outros sentidos coletivos e políticos da imagem.

Todas essas condições específicas da imersão em que a imagem depende da permanência e da ação no interior de um dispositivo, a experiência do fascínio e contemplação das projeções e como era possível construir imagens inclusive com a participação de outras pessoas me fizeram chegar à metáfora da experiência, imagem e câmara escura como

uterinas. Embora uterino e imersivo não sejam termos equivalentes, a noção de uterino trabalhada neste livro parte do conceito de imersão e dialoga com a teoria a partir da experiência vivida e da prática artística.

É a própria construção do fotográfico na câmara escura arquitetônica imersiva que me conduz à ideia desta como dispositivo uterino, uma lógica associada a modos receptivos e criadores da experiência fotográfica que se manifestam não apenas na metáfora do nascimento, mas na experiência primordial de imersão compartilhada pela condição humana, que ocorre na existência intrauterina. Mas será que essas associações entre câmara escura, nascimento e transformação (transformação do espaço, do efêmero em fotográfico, do fotógrafo e dos observadores) só existem quando acontece a imersão física no aparato fotográfico?

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa junto a Ana Angélica Costa, fomos percebendo que as associações entre fotografia, transformação, aparecimento e experiência uterina não dependiam necessariamente da imersão física em um aparato arquitetônico. O encontro com outras artistas da fotografia experimental de base química revelou diferentes modos de relação corporal, temporal e sensorial com o fotográfico, experiências em que o aparecimento da imagem, a espera, a manipulação, a materialidade, a sensorialidade, a transformação química e a relação consigo e com o outro também pareciam reinscrever a câmera escura como espaço de criação, transformação e passagem, e, a nosso ver, como um dispositivo uterino. É justamente essa percepção que conduz esta pesquisa: mapear protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira para investigar como, em diferentes práticas, suportes, processos e dispositivos fotográficos, essas artistas reinventam modos de criar e experienciar a imagem fotográfica.

Em minha pesquisa, observei que essa associação entre câmara escura, nascimento e transformação são tratadas de forma explícita em *Pinhole photography*, de Eric Renner, que considero a principal referência histórica e conceitual da fotografia *pinhole* mundial contemporânea. Logo no início do livro, Renner aproxima o orifício circular da fotografia *pinhole* a um antigo arquétipo feminino:

> *Uma abertura circular é uma passagem, um motivo arquetípico primordial do nascimento e um lugar de transformação, simbolicamente feminino. Ela desperta no observador sentimentos de maravilhamento, mistério e questões sublimes sobre a vida. Muitas culturas antigas possuem mitos de origem que designam um buraco na terra ou uma abertura no céu como o lugar sagrado de onde seus ancestrais surgiram. Toda caverna também carrega energias misteriosas associadas a ela*. (Renner, 2004, p. 2, tradução nossa)[1]

Renner aproxima o orifício da câmera *pinhole* à abertura óptica de cavernas, túneis, espaços rituais e formações rochosas ligadas a mitos de emergência e renascimento.

1 Do original: "A circular aperture is an opening—a primary archetypal motif for birth and a place of transformation, symbolically feminine. It presents the viewer with feelings of wonder, mystery, and sublime questions about life. Many ancient cultures have emergence legends designating a hole in the earth or a hole in the sky as the sacred place of origin where their forebears first appeared. Every cave, too, hasmysterious energies connected to it".

Ao abordar a formação rochosa Womb Rock, também conhecida como Rebirth Rock, nas montanhas Providence, na Califórnia, Estados Unidos, Renner descreve um espaço atravessado ritualmente como experiência simbólica de transformação e reaparecimento. Para o autor, a relação entre escuridão, abertura, aparecimento e passagem atravessa, portanto, parte importante do imaginário e da reflexão contemporânea sobre a *pinhole*.

Fazendo um contraponto a essa visão de Renner apoiada em simbologias místicas e femininas de uma câmera, o artista, educador e pesquisador alemão Jochen Dietrich, na publicação *Porto Arte*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, se afasta dessa ideia ao afirmar que:

> *No ato de fotografar, não só o espaço exterior é projetado para dentro da máquina, mas também o espaço interior reestrutura o espaço fotografado. A câmara não é neutra. Nem é feminina, como alguns teóricos já disseram, enfocando a diferença entre a máquina comum, que bate fotos, que dispara, que parece uma arma – e a atitude suave, inofensiva, passiva da câmara obscura. Mas deixando fora esses psicologismos e pensando sobre a relação da câmara obscura com o espaço, temos que constatar que ela parece ativa e passiva ao mesmo tempo: recebendo algo, e juntando outro.* (Dietrich, 1998, p. 65)

Será que a recusa de Dietrich ao adjetivo "feminina", justificada pelo desejo de afastar o que denomina "psicologismos" (Dietrich, 1998, p. 65), se dá por uma associação entre feminino e passividade? Talvez sua própria descrição da câmara obscura como uma entidade simultaneamente "ativa e passiva", "recebendo algo, e juntando outro" (Dietrich, 1998, p. 65), desloque essas oposições e aproxime o dispositivo de operações relacionais e transformativas que podem ser pensadas para além da lógica fálica da captura. Mais que uma passividade inerte, a formulação de Dietrich talvez descreva um dispositivo que recebe, articula e transforma, criando nova configuração da imagem.

Nesse aspecto, eu prefiro seguir pela perspectiva de Fábio Goveia (2005), que, em sua pesquisa de mestrado *A decomposição imagética nas fotografias com* pinhole*: a imagem pelo buraco de uma agulha*, defendida em 2005 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), remete à potência da metáfora uterina para tratar da câmara escura. Para o autor, a fotografia *pinhole* subverte a lógica da caça fotográfica para uma lógica da gestação e do nascimento. Em sua visão, a imagem não é roubada do mundo, mas "aguardada como um filho", resultando da cumplicidade entre fotógrafo e câmera, permitindo uma "foto-vida" em detrimento da "foto-morte":

> *O mecanismo escorre por entre os dedos do fotógrafo e adquire uma espécie de vida própria. O momento de fotografar deixa de ser o momento da caça e passa a ser o instante do nascimento. O acaso permite que exista uma espécie de foto-vida, em detrimento da foto-morte. A imagem, aguardada como um filho, surge resultante da cumplicidade entre fotógrafo e câmera. A fotografia-*pinhole *é sempre resultante de um longo processo, no qual a surpresa sempre tem um papel essencial.* (Goveia, 2005, p.11)

Imersa nas projeções da cidade, quando eu pensava na imersão que acontecia em minhas instalações de câmara escura arquitetônica, a metáfora de uma experiência de natureza uterina também me parecia ir, como para Goveia, na direção oposta daquelas usuais para a câmera fotográfica/cinematográfica – metáforas de morte, caça, penetração e captura.

Ao longo da história, a câmera fotográfica, pensada em relação a seus usos sociais, esteve vinculada ao apoio, à promoção, à sustentação, à manutenção e à naturalização de discursos, saberes, práticas sociais, pressupostos cientificistas e modelos de organização de poder do mundo moderno-colonial. A fotografia foi, por exemplo, amplamente utilizada na antropometria, na psiquiatria, na etnografia e em outros campos e técnicas de poder, vigilância e controle dos corpos, do corpo do "outro". "A visibilidade é uma armadilha", nos lembra Foucault (1995, p. 3, tradução nossa)[2] em *Vigiar e punir*, obra de 1975, e isso me faz pensar nas curiosas metáforas da câmera fotográfica relacionadas a armas, à violência (não apenas física, mas simbólica, como a de ver-se exposto em memórias e contextos culturais alheios), ao aprisionamento e à caça, como mirar, enquadrar, expor, revelar, capturar ou tirar (tirar ou roubar? Tirar o que, de quem e por quê?) uma fotografia – ou o verbo inglês "*to shoot*", que significa "disparar" uma fotografia.

É como se as câmeras estivessem assombradas por fantasmas da colonialidade, e é nessa direção que a escritora, curadora de arte, professora e cineasta israelense Ariella Azoulay nos provoca, como criadores e/ou estudiosos da fotografia, ao propor deslocar a época atribuída à invenção da fotografia: do século XIX, conforme a narrativa canônica de seus inventores, para o século XV, explicitando a relação dessa tecnologia com a violência imperial que destruía mundos preexistentes para substituí-los pela ideia de "novos" mundos (Azoulay, 2019). Para Susan Sontag, a violência implícita dessa câmera/arma reside na possibilidade de transformar pessoas em objetos fotográficos colecionáveis que podem ser simbolicamente possuídos, perpetuando, assim, violências de toda ordem:

> *Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante. Porém, apesar das extravagâncias da linguagem comum e da publicidade, não são letais. [...] Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada.* (Sontag, 2004, p. 14)

Como esse viés da câmera envolvendo poder, colonialidade, opressão e violência reverbera ainda hoje? É possível apropriar-se da fotografia, do cinema e construir outros significados políticos a partir de uma câmera? De que modo a câmara escura arquitetônica pode, ao ser pensada como câmera uterina, trazer outras possibilidades

2 Do original: "Visibility is a trap".

para a fotografia? De que modo a fotografia experimental de base química, em especial a fotografia sem lentes (*pinhole*), também carrega em si a dimensão uterina da fotografia, mesmo quando a câmera é pequena, mesmo não havendo a inversão de escala entre corpo e aparato fotográfico, ou seja, a imersão?

Guiado por tais perguntas, este capítulo apresenta resultados parciais de uma pesquisa em desenvolvimento, articulando dois percursos possíveis de aproximação dessas questões. O primeiro examina a análise feita por Anne Marsh da câmara escura arquitetônica utilizada em espetáculos de magia, fantasmagorias, encenações e práticas pré-fotográficas similares. Sua análise amplia questões sobre a câmara escura pré-fotográfica que Tom Gunning (2009) abordou no campo das fantasmagorias e da pré-história do cinema, uma discussão abordada nesta parte I deste livro. Anne Marsh se debruça sobre a câmara escura pré-fotográfica, mas em um estudo sobre fotografia focado nas dimensões performativas, relacionais e desejantes que atravessam historicamente diferentes práticas fotográficas, inclusive as contemporâneas. O segundo percurso aborda a questão da imersão na câmara escura arquitetônica e na fotografia sem lentes (*pinhole*), propondo que existe igualmente uma dimensão imersiva no laboratório fotográfico, ambiente arquitetônico escurecido onde o corpo testemunha o surgimento da imagem sob luz vermelha e outras condições sensoriais.

1. A câmara escura como teatro do desejo

1.1 A câmara escura pré-fotográfica por Anne Marsh

Anne Marsh é teórica, crítica e historiadora da arte australiana, com atuação acadêmica em instituições como a University of Melbourne e a Monash University, e, entre outros temas, analisa a produção visual de mulheres na Austrália em relação a diferentes linhas feministas e processos históricos e sociais.

O interesse de Anne Marsh pela fotografia surge, conforme revelado no texto de orelha do livro *The darkroom: photography and the theatre of desire* (2003), do estudo de um arquivo de imagens de performances realizadas entre os anos 1960 e 1990. Essa origem no performativo constitui uma chave para compreender sua abordagem no livro mencionado, no qual resgata as dimensões mágica, participativa, relacional e performativa da câmara escura, aspectos que, embora citados, não se tornam centrais nem na história tradicional da fotografia nem na narrativa de Jonathan Crary.[3]

> *As histórias convencionais da fotografia muitas vezes começam com um diagrama da câmara obscura ou com uma representação da perspectiva linear. [...] O problema é que a construção da câmera como uma ferramenta de desenho humanista negligencia outra história na qual a câmera é claramente um dispositivo usado para criar ilusões para*

3 Essa narrativa envolvendo a câmara escura já foi analisada na parte I deste livro, em "Reflexões sobre as possibilidades imersivas da câmara escura arquitetônica". É especialmente importante entender que a narrativa de Jonathan Crary não exaure os modelos históricos da câmara escura; apenas faz uma escolha ao se debruçar sobre um desse modelos.

> *vários modos de entretenimento popular [...] muitas vezes envolvia o espectador em uma experiência participativa, que minava a autoridade da perspectiva de um ponto de vista único e incorporava um elemento performático.* (Marsh, 2003, p. 27, tradução nossa)[4]

Para Marsh, a câmara escura pertence ao campo da fantasia, integrando uma tradição ligada ao teatro, ao cinema, à sessão espírita e à ilusão, um espaço de projeção de desejos e medos.

> *Embora historiadores e críticos tenham enfatizado uma maneira fotográfica racionalizada de ver [...] a própria câmara obscura era um mecanismo usado para criar ilusão [...] mais uma máquina de fantasia do que uma ferramenta racional [...] tinha mais em comum com o teatro, o cinema e a sessão espírita do que com a perspectiva a partir de um ponto de vista único ou com sistemas de vigilância*. (Marsh, 2003, p. 28-29, tradução nossa)[5]

Para Anne Marsh, nem toda fotografia opera como instrumento de reprodução da ideologia dominante (Marsh, 2003, p. 17). Nesse sentido, abordagens que a compreendem unicamente como arma, instrumento de poder, vigilância e controle, como aquelas que a reduzem a um dispositivo panóptico, simplificam essa leitura. Como observa a autora, o próprio Foucault não elimina a possibilidade de agência e resistência do sujeito, ainda que sua análise tenha sido frequentemente interpretada de forma determinista no campo da fotografia (Marsh, 2003, p. 19).

> *Nas páginas seguintes, ficará evidente que a câmera não é exclusivamente um dispositivo de vigilância; ela é também, e com mais frequência, um meio performativo, inicialmente popular por seu valor de entretenimento e pelas maneiras como desafiava a percepção.* (Marsh, 2003, p. 49, tradução nossa)[6]

Ainda que Marsh dedique parte de sua análise ao exame das hipóteses de Jonathan Crary, não é por essa via que seguimos aqui. Interessa-nos sobretudo a possibilidade, apontada pelo próprio autor, de que sua análise da câmara escura, a partir do paradigma hegemônico que definiu o observador nos séculos XVII e XVIII, não esgota as possibilidades históricas desse aparato.

É nesse sentido que Marsh ativa outras tradições da câmara escura citadas mas não aprofundadas por Crary, como as fantasmagorias e as projeções mágicas pré-cinemato-

4 Do original: "Conventional histories of photography often begin with a diagram of the camera obscura or a representation of linear perspective [...]. The problem is that the construction of the camera as a humanist drawing tool neglects another history in which the camera is clearly a device used to create illusions for various modes of popular entertainment [...] often involved the viewer in a participatory experience, one which undermined the authority of one point perspective and incorporated a performative element".

5 Do original: "Although historians and critics have emphasised a rationalised photographic way of seeing [...] the camera obscura itself was a mechanism used to create illusion [...] more of a fantasy machine than a rational tool [...] it had more in common with the theatre, the cinema and the séance than it did with one-point perspective or systems of surveillance".

6 Do original: "In the following pages it will become evident that the camera is not exclusively a surveillance device; it is also, and more often, a performative medium, one which was initially popular for its entertainment value and the ways in which it challenged perception".

gráficas, compreendendo-a como *darkroom*, um espaço arquitetônico e performativo que enfatiza a relação entre corpo, aparato e imagem, um quarto escurecido com pessoas dentro se movimentando, sentadas ou em pé, uma câmara escura muito mais próxima do teatro, do cinema e da sessão espírita. Portanto, é preciso ficar claro que a câmara escura que Anne Marsh enfoca em seus usos pré-fotográficos é o que eu venho chamando até aqui câmara escura arquitetônica.

É essa linhagem que Marsh deseja investigar a fotografia. Ao enfatizar a afinidade do aparato com práticas de espetáculo e de ilusionismo, a autora propõe que o meio fotográfico abriga, desde sua gênese, uma dimensão mágica, participativa, relacional, corporificada e profundamente performativa. Esses usos da câmara escura que eram vistos como "desvios" na marcha gloriosa rumo à precisão da câmera moderna seriam, na verdade, uma vocação da fotografia participando desde o início como uma de suas dimensões constitutivas.

Ao deslocar a câmara escura do paradigma cartesiano para um cenário onde coexistem a racionalidade e o campo da performatividade, encenação, ilusão, desejo, memória, magia e fantasia, Marsh argumenta que a fotografia não apenas representa o desejo, mas, como em um *darkroom*, é um mecanismo do desejo, um processo desejante em si mesmo que ela denomina "teatro do desejo":

> *A intersecção entre o científico (o conhecido) e o mágico (o desconhecido ou inefável) produz um discurso mais dinâmico do que a interpretação da fotografia como uma representação da realidade. Ao considerar a fotografia como uma espécie de mecanismo do desejo, em vez de ou também como uma ferramenta de inscrição, é possível desvendar a falsidade da pretensão da fotografia à "verdade".* (Marsh, 2003, p. 17, tradução nossa)[7]

Esse argumento é sustentado ao longo da primeira parte de seu livro de forma teórica e, no restante dele, por meio da análise de um conjunto diverso de práticas fotográficas, do século XIX à contemporaneidade, que permite observar como a fotografia participa da construção performativa desse teatro do desejo que envolve relações, subjetividade e alteridade, um palco dinâmico onde a identidade, o desejo e as relações de poder são constantemente encenados e negociados. A câmara escura arquitetônica surge, na narrativa de Marsh, como primeiro palco desse teatro do desejo que ela identifica na fotografia. Um palco que será posteriormente reocupado por práticas nas quais fotógrafo e fotografado se constituem como sujeitos desejantes, capazes de inscrever a si mesmos e a outros na imagem, e também de serem por ela inscritos, em processos nos quais sujeito e objeto se definem a partir de negociações mediadas pelo desejo.

1.2 Continuidades e rupturas entre a câmara escura pré-fotográfica e a fotografia

7 Do original: "The intersection of the scientific (the known) and the magical (the unknown or ineffable) produces a more dynamic discourse than the interpretation of photography as a representation of reality. By considering photography as a kind of mechanism of desire, rather than or as well as an inscribing tool, it is possible to uncover the falsity of photography's claim to 'truth'".

Ao longo de sua análise, Marsh constrói um percurso que vai das formas pré-fotográficas da câmara escura até um conjunto por ela escolhido de práticas contemporâneas, examinando-as à luz do conceito de fotografia como "teatro do desejo", uma dimensão relacional e performativa inaugurada pelo que ela denomina "teatro primitivo" dos espetáculos de fantasmagorias e magia, um dos usos da própria câmara escura arquitetônica. Nesse caminho, a autora evidencia continuidades e deslocamentos históricos da fotografia, sem restringir essa dimensão performativa e relacional ao tamanho da câmera.

Diante disso, cabe perguntar se – e como – a fotografia experimental de base química, em especial as práticas contemporâneas das artistas estudadas neste projeto, atualizam também (assim como as práticas selecionadas por Marsh) essa vocação latente que vem desde as câmaras escuras pré-fotográficas, transformando a câmara escura, a câmera sem lentes (*pinhole*), independentemente de sua dimensão, em um verdadeiro dispositivo performativo e relacional.

Para construir nossa análise, penso que seja necessário primeiro pensar quais continuidades e rupturas têm sido pensadas entre a câmara escura e a fotografia. Isso permitirá compreender que, segundo a abordagem da autora, a dimensão performativa, relacional e desejante da fotografia não depende da escala arquitetônica da câmara escura. Ao contrário, ela atravessa também dispositivos de pequena escala, como aqueles mobilizados nas práticas de algumas das artistas estudadas na parte III desta publicação, o que torna possível analisar todas elas a partir desse mesmo campo conceitual.

Segundo uma historiografia mais determinista, a continuidade é frequentemente entendida como um evolucionismo puramente tecnológico: a fotografia é narrada como o encontro entre o aparato pré-fotográfico da câmara escura e as descobertas da fotoquímica, em uma progressão orientada pela busca de uma representação plenamente objetiva, associada à noção de "visão natural". É como se a câmara escura ambicionasse, por si mesma, "evoluir" até o modelo portátil e daí até a fotografia, como uma vocação inata.

A posição de Marsh difere tanto de uma narrativa linear, teleológica, da história da fotografia quanto da hipótese de ruptura de Jonathan Crary. Para este, embora a câmara escura e a fotografia compartilhem princípios técnicos estruturais, ambos os aparatos pertencem a formas historicamente distintas de organização da visão.[8] No século XIX, o observador já não era mais o mesmo sujeito da Renascença, e, por isso, a fotografia não seria, para o autor, desdobramento direto da câmara escura. Além disso, para Crary, no novo regime de circulação e consumo de massas, a imagem fotográfica torna-se uma mercadoria intercambiável, disseminada de modo comparável ao dinheiro, afastando-se da projeção efêmera, singular da câmara escura arquitetônica.

8 Na leitura de Crary, a fotografia surge em um contexto no qual o paradigma dominante da câmara escura renascentista já teria sido superado no início do século XIX por uma abordagem fisiológica da percepção, associada a diversos instrumentos ópticos, como o fenacistoscópio e o estereoscópio. Assim, embora baseada em um observador que já seria plenamente corporificado, a fotografia teria obtido êxito justamente reinstaurando uma certa objetividade na qual o corpo deixa de ser percebido como obstáculo à verdade da imagem. Enquanto na câmara escura o observador interiorizado e o aparato compartilham um mesmo ponto de vista, na fotografia a câmera passaria a funcionar de modo independente do observador, como um intermediário aparentemente transparente entre o sujeito e o mundo.

Marsh propõe um terceiro caminho para pensar continuidades. A passagem da câmara escura arquitetônica, com o corpo interiorizado, à câmera portátil operada do exterior como prótese, transforma a relação corpo-aparato, mas não elimina a dimensão performativa e relacional da experiência fotográfica, que é a que interessa à autora, uma vez que a visão fotográfica é, desde sempre, corporificada: "Naquele tempo, assim como hoje, o corpo era o aparato flexível da visão, aquilo que se move e altera a imagem, intensificando a própria experiência sensível" (Marsh, 2003, p. 60, tradução nossa).[9] Nesse sentido, diversas práticas fotográficas atualizam continuamente a vocação performativa e teatral imanente à câmara escura arquitetônica pré-fotográfica.

Nesse contexto, os instrumentos ópticos do século XIX não constituem uma ruptura, mas integram a própria história da fotografia (Marsh, 2003, p. 58-59). O que define o teatro do desejo não é o tamanho do aparato nem a posição do observador (interiorizado ou exteriorizado), mas a permanência de uma vocação latente para a performatividade, a relação e a fantasia, imanente ao dispositivo desde sua origem arquitetônica. Essa força latente manifesta-se, ao longo da história da fotografia, em diferentes configurações, como na relação corporal e sensorial com o aparato, na encenação da imagem de si ou do outro, ou nos usos da câmera como uma prótese que estende e intensifica as capacidades físicas e as estruturas psíquicas do operador.

Evitei o uso do termo "legado" porque a palavra carrega um peso passivo e estático como elo de continuidade dessa dimensão performativa e relacional que se manifesta desde a câmara escura pré-fotográfica, arquitetônica. Marsh não nega sua diversidade de usos, mas evidencia, entre essas possibilidades, um uso importante para o espetáculo, a fantasmagoria, a magia e a participação, que se desdobra também na fotografia, como se as dimensões performativa e relacional fossem uma vocação imanente do dispositivo que o fotógrafo e o fotografado escolhem, em alguma medida, ativar ou não.

1.3 Contribuições de Anne Marsh para pensar as práticas contemporâneas de fotografia experimental de base química, especialmente a fotografia *pinhole*

Voltando à questão levantada na p. 79, se – e como – a fotografia experimental de base química, em especial as práticas contemporâneas de fotografia *pinhole* das artistas estudadas neste projeto, atualiza essa vocação latente que Anne Marsh chama de teatro dos desejos, transformando a câmara escura em um verdadeiro dispositivo performativo e relacional, pretendo primeiro analisar aspectos da fotografia sem lentes (*pinhole*) estruturantes da experiência: o envolvimento direto na construção de câmeras artesanais em diferentes formatos e dimensões; o uso de materiais simples, a materialidade dos dispositivos e suportes fotossensíveis; a processualidade, a concatenação de etapas que reinventam a fotografia; a temporalidade dilatada do processo, incluindo longos tempos de exposição; a produção de imagens difusas; a presença do acaso e da imprevisibilidade; a participação

9 Do original "Then, as now, the body is the flexible seeing apparatus, the thing that moves about and alters the image, enhancing the body's experience".

em processos coletivos, nos quais a autoria se torna difusa, com diferentes pessoas contribuindo em distintas etapas; e a centralidade do corpo no ato fotográfico.

Essa perspectiva afasta a fotografia experimental de base química de interpretações tecnicistas ou revivalistas. Não se trata de gestos "alternativos", românticos, nostálgicos ou antitecnológicos, e sim de práticas que evidenciam uma dimensão performativa ao reinventar a imagem, articulando processos participativos, políticos, críticos e inventivos.

Se a metafotografia é um gesto autoral consciente, então a fotografia experimental é necessariamente metafotográfica, pois não oculta o dispositivo, não automatiza o processo e não separa a imagem de suas condições de produção. Ao contrário, expõe aquilo que a fotografia industrial tende a ocultar: o tempo, a construção do aparato e a relação entre luz, espaço, corpo e superfície sensível. A fotografia *pinhole* não se apresenta como janela neutra para o mundo, mas como imagem que carrega a memória de seu próprio fazer. Ela fala da fotografia enquanto linguagem antes mesmo de qualquer intenção reflexiva do fotógrafo.

É nesse horizonte, ao pensar a teoria a partir do chão da prática, que o trabalho das artistas brasileiras aqui estudadas consolida a fotografia *pinhole* como um dispositivo performativo e relacional. Suas obras materializam o que Marsh define como um teatro do desejo, ou seja, um espaço vivo da fotografia estruturado pelas dinâmicas e negociações constantes entre a fotógrafa, o espectador, o sujeito fotografado e a própria imagem com todos os seus mistérios.

2. A questão da imersão nas práticas de fotografia experimental sem lentes (*pinhole*)

2.1 A experiência na câmara escura arquitetônica é imersiva?

Iremos examinar, em primeiro lugar, se a câmara escura arquitetônica é imersiva, lembrando que, como artista, para responder perguntas dessa natureza construo meu pensamento a partir do chão de minhas práticas, comparando-as, posteriormente, com a teoria e com outras práticas do mesmo campo, com as quais estabeleço aproximações e afastamentos. Penso que o fato de Anne Marsh ser uma estudiosa da performance desloca seu foco da representação para a experiência e o corpo, e essa é uma de suas contribuições para a pesquisa apresentada nesta publicação. Mesmo sem utilizar o termo imersão,[10] a autora distingue claramente a situação da câmara escura arquitetônica daquela em que o observador se encontra fora do aparato fotográfico, da câmera que funciona como prótese conectada ao corpo:

> *Interessa-me a corporeidade da experiência fotográfica primitiva: a forma como o corpo do observador é envolvido pelo mecanismo, em um quarto escuro onde as imagens aparecem e as pessoas se movimentam. Essa experiência*

10 A primeira edição de *The darkroom: photography and the theatre of desire* (2003) é contemporânea à de *Virtual art: from illusion to immersion*, de Oliver Grau, obra que sistematiza, pela primeira vez, o conceito de imersão como categoria histórica. Antes disso, não havia uma abordagem teórica comparativa que tratasse a imersão como estratégia visual recorrente.

> *psicológica seria diferente do modelo de prótese moderno, em que a câmara é claramente um dispositivo acoplado ao corpo para melhorar sua visão.* (Marsh, 2003, p. 59, tradução nossa)[11]

Sua análise descreve com clareza uma experiência corporal, espacial, perceptiva e sensorial interiorizada na câmara escura arquitetônica:

> *As câmaras escuras (*darkrooms*) das primeiras câmeras obscuras eram como teatros particulares, onde a performance consistia na projeção de uma imagem muda e desfocada em um feixe de luz. Essa experiência psicológica seria diferente do modelo de prótese moderno, em que a câmera é claramente um dispositivo acoplado ao corpo para ampliar a visão. O observador ficava isolado do mundo exterior em um espaço contemplativo no qual sua própria percepção podia ser explorada.* (Marsh, 2003, p. 60, tradução nossa)[12]

Para pensar a experiência na câmara escura arquitetônica, destaco, na análise de Marsh, os seguintes elementos constitutivos da relação entre corpo, espaço, tempo e projeção: o enclausuramento (*enclosedness*) em uma espacialidade fechada, na qual o corpo se encontra interiorizado e separado do mundo exterior; o escurecimento do espaço, condição perceptiva fundamental que reconfigura a visão;[13] o observador como sujeito de uma visão corporificada, não imóvel nem passivo, cuja percepção se ajusta às condições do dispositivo; os corpos dos observadores e daqueles que produzem o espetáculo, cujo movimento interfere diretamente naquilo que é percebido da projeção; o movimento da própria imagem projetada, um cinema vivo das coisas do mundo exterior; o movimento dos sujeitos, que se deslocam em busca de maior nitidez; e a performatividade não apenas dos corpos que produzem e observam a imagem, mas da própria imagem, entendida como acontecimento, como encenação da luz em projeção, e não como simples resultado visual. Uma imagem trêmula, difusa, mas vívida e intensa (*fuzzy*) nas cores e na conexão ao vivo com o mundo lá fora. Apenas sentimos necessidade de chamar a atenção para o adjetivo "muda", presente na descrição de Marsh, que pode induzir à ideia de uma imagem silenciosa. Ainda que o som possa chegar de forma abafada, existe uma dimensão sonora na câmara escura arquitetônica, descrita nesta parte I a partir de minhas práticas. A imagem não é "muda" no

11 Do original: "I am interested in the corporeality of the early camera experience: the way in which the body of the viewing subject is enclosed in the mechanism, in a darkened room where pictures appear and people move about. This psychological experience would have been different from the modern day prosthesis model where the camera is clearly a device attached to the body to enhance its vision".

12 Do original: "The darkrooms of the early camera obscuras were like private theatres where the performance was that of a mute and fuzzy image projected on a beam of light. move about. This psychological experience would have been different from the modern day prosthesis model where the camera is clearly a device attached to the body to enhance its vision. The darkrooms of the early camera obscuras were like private theatres where the performance was that of a mute and fuzzy image projected on a beam of light. The viewer was cut off from the outside world in a contemplative space in which his or her own perception could be explored".

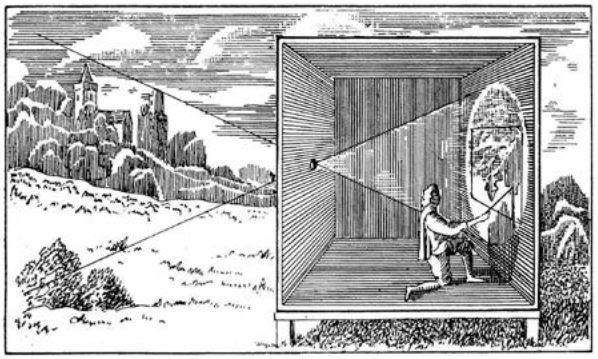
13 Em consonância com as observações de Tom Gunning sobre a dimensão fenomenológica da noite e da escuridão nas fantasmagorias da câmara escura pré-fotográfica, apresentadas ao discutir seu papel na pré-história do cinema, nesta parte I deste livro.

sentido literal, e sim no sentido de que não traz necessariamente uma narrativa verbal ou uma fala descritiva estruturando aquilo que é visto, salvo em situações de encenação como as promovidas por Giambattista della Porta.[14]

Marsh destaca a "corporeidade da experiência"; sua análise da câmara escura arquitetônica foca em sua espacialidade como lugar de uma experiência interiorizada, performativa, processual, participativa, perceptiva, sensorial, contemplativa, mas ativa e temporal no sentido de que os corpos se movem e a imagem é efêmera. Embora tudo isso pareça se aproximar do que entendemos por uma experiência imersiva, a imersão na câmara escura arquitetônica não decorre apenas do fato de o observador encontrar-se interiorizado em um espaço escurecido, mas da própria configuração espacial das projeções.

Existem diferentes modos de montagem da câmara escura arquitetônica, e nem todos produzem uma situação de imersão segundo os critérios de Oliver Grau, isto é, da imagem envolvendo o observador. Essa é, por exemplo, a situação em que a projeção é captada de maneira delimitada por anteparos menores, opacos ou translúcidos, que se interpõem entre o orifício e o restante do ambiente, de modo a não "vazar" significativamente para o restante do espaço.[15]

Por outro lado, o que acontece em muitas ilustrações históricas que descrevem as



Gravura didática ilustrando o fenômeno da câmara escura, sem atribuição bibliográfica precisa, por vezes relacionada a Athanasius Kircher. Fonte: Seyan, 2019, p. 47.

situações mais simples, quando não há anteparos, como por exemplo a gravura acima, atribuída por vezes ao matemático, físico e inventor alemão Athanasius Kircher (1602-1680)? Examinando ilustrações como esta, a dimensão imersiva da câmara escura não aparece claramente, pois o fenômeno é frequentemente representado de forma esquemática e simplificada, privilegiando os elementos necessários à compreensão do funcionamento óptico. Ou seja, por serem diagramas pedagógicos da propagação retilínea da luz e da inversão da imagem, não são representações fiéis da experiência e tendem a reduzir a projeção a um único plano frontal, deixando de evidenciar sua incidência sobre paredes laterais, teto, chão, objetos e corpos.

Em contrapartida, representações fotográficas contemporâneas como as de Rockne Krebs, de 1971, Abelardo Morell, de 1994,

14 Em sua obra *Magiae Naturalis*, que alcançou ampla circulação na época, o cientista, dramaturgo e mágico napolitano do século XVI descreve a possibilidade de incorporar encenações ao próprio funcionamento da câmara escura, de modo que ações realizadas no exterior fossem projetadas em tempo real sobre lençóis estendidos no interior do dispositivo, de onde observadores acompanhavam as performances externas.

15 Situação semelhante ocorria em câmaras tipo tenda criadas e popularizadas pelo astrônomo alemão Johannes Kepler (1571-1630), em que a imagem se projeta sobre uma pequena mesa; ou nas populares câmaras escuras da era vitoriana, em que a luz externa atravessava uma lente no topo da estrutura e era refletida por um espelho sobre um anteparo circular horizontal, semelhante a uma mesa branca em torno da qual os observadores se posicionavam.

ou Marja Pirilä, de 1996, tornam visível o que de fato ocorre: a espacialidade expandida da projeção da câmara escura arquitetônica na ausência de anteparos. As imagens mostram que a projeção não se limita à parede frontal, incidindo também sobre paredes laterais, piso, teto, objetos e corpos, uma configuração difícil de ser sintetizada graficamente por meio de ilustrações. As fotografias de Morell e de outros artistas mostram que o fenômeno articula-se visualmente à arquitetura do espaço e de seu entorno, tornando o ambiente envolvente e permitindo que a experiência assuma uma dimensão imersiva de acordo com os critérios de Oliver Grau não apenas porque o corpo está dentro do dispositivo, mas porque passa a habitar a própria imagem, se vê envolto por ela, condição que pude experienciar eu mesma como artista, em diversas práticas de câmara escura arquitetônica.

Entretanto, se neste nosso projeto nem todas as artistas que utilizam fotografia experimental de base química exploram a câmara escura em dimensão arquitetônica, como pensar, então, a imersão para além desse dispositivo? Minha hipótese é que o laboratório fotográfico talvez constitua outro espaço relevante de imersão corporal na produção da imagem.

2.2 A escuridão do laboratório de revelação – *darkroom* – como espaço imersivo da fotografia experimental

A fotografia experimental de base química implica, muitas vezes, um processo de revelação realizado em laboratório fotográfico, sob luminosidade controlada (como a luz vermelha) ou em completa escuridão (na revelação de filmes fotográficos), para evitar a exposição acidental dos materiais. Em seu texto sobre a câmara escura pré-fotográfica, Anne Marsh (2003, p. 29) relaciona o espaço que ela chama de *darkroom* (que literalmente seria "quarto escuro", do inglês *dark*, escuro, e *room*, quarto) com a *camera obscura*.[16] É importante lembrar que esse termo, "*darkroom*", que a autora escolhe para intitular seu livro e analisar a câmara escura arquitetônica, é muito mais usado na língua inglesa contemporânea para nomear o laboratório fotográfico – ou laboratório de revelação –, que também é um espaço escurecido da fotografia experimental.

O escurecimento necessário à manipulação de suportes fotossensíveis faz do laboratório não apenas um espaço técnico, mas um ambiente de experiência processual, temporal, do aparecimento da imagem, uma sensorialidade que inclui os cheiros dos químicos e sons como a suave batida da agitação das bandejas que os contêm, um ambiente que tem uma natureza um tanto "mágica", "sagrada", uma temporalidade em suspensão para muitos artistas. É uma experiência que induz a uma desaceleração e a uma alteração na percepção sensorial do fotógrafo. Diferentemente do clique digital rápido, demanda todo o corpo e exige espera, paciência e atenção aos processos químicos e à imagem que, de latente, transforma-se em visível.

A escuridão remete à experiência da câmara escura e, ainda que não ocorra projeção de imagens do mundo externo, posso propor como hipótese que o laboratório fotográfico, esse outro tipo de *darkroom*, também implica uma forma de imersão. A fotografia

16 "dentro do *darkroom* da *camera obscura*." Do original: "inside the darkroom of the camera obscura".

experimental de base química, por causa do processo de revelação no laboratório, produz uma experiência de imersão que reinscreve o fotográfico como teatro do desejo no sentido do termo cunhado por Marsh. O *darkroom*, esse outro tipo de câmara escura não menos mágico que ela, reinscreve a escuridão como lugar de espera, anseio, revelação, aparecimento, testemunho e sonho. Sharon Packer, psiquiatra e autora do livro *Dreams in myth, medicine, and movies*, nos lembra que tanto *rêve* (sonho, em francês) quanto *revelation* (revelação, em inglês) derivam do latim *revelare*, "retirar o véu", tornar visível o que estava oculto desde o início.

> *A palavra francesa para sonho,* rêve*, tem uma origem muito diferente de suas equivalentes no inglês antigo e nas línguas germânicas. Essa distinção constitui mais uma razão pela qual a cultura francesa é tão singular e tão distinta da cultura desses povos vizinhos.* Rêve *está relacionada à revelação, um termo com implicações religiosas e psicológicas. Tanto* rêve *quanto revelação derivam da raiz latina* revelare*, conhecida em inglês pela palavra* reveal *("revelar").* Revelare *significa, literalmente, "afastar o véu", tornar aparente aquilo que estava oculto e desvelar visões antes encobertas de algo que já estava presente desde o início. Essa concepção francesa aproxima-se de modo notável da abordagem de William Blake, que escreveu sobre "limpar as portas da percepção".* (Packer, 2002, p. 10, tradução nossa)[17]

Por fim, entendo que o uterino se encontra em uma dimensão que articula a imersão e a natureza relacional, performativa, temporal descrita por Anne Marsh ao tratar do *darkroom* da câmara escura pré-fotográfica, e sinto que, sob a luz vermelha do laboratório fotográfico, que é um outro tipo de *darkroom*, a imagem nasce, emerge lentamente da latência química, retomando, então, a dimensão mágica e uterina da câmara escura como espaço de suspensão perceptiva e aparecimento da imagem. A construção do "fotográfico" na *pinhole* parece conduzir a ver ambos – a câmara escura e o laboratório fotográfico – como dispositivos uterinos, uma lógica associada a modos receptivos e criadores da experiência fotográfica que se manifestam na escuridão e na metáfora do nascimento, deslocando a fotografia de seu histórico de arma, captura e violência, para reinventá-la como espaço compartilhado de relação e vida.

17 . Do original: "The French word for dream, *rêve*, has an origin very different from its Old English and Germanic counterparts. This distinction makes for another reason why French culture is so unique and so unlike the culture of these neighbors. Reve is related to revelation, a term with both religious and psychological implications. Both *rêve* and revelation are traced to the Latin root *revelare*, which English speakers know as the word reveal. *Revelare* literally means 'a drawing back of the veil', to make the hidden apparent, and to uncover previously occluded views of something that was present from the start. This French concept is remarkably close to the approach of William Blake, the British mystic, poet, and painter, who wrote about 'cleansing the doors of perception'".

PARTE II

processo

Pesquisa de corpo inteiro

O gesto de pesquisar: uma pesquisa feita com o corpo

por **Ana Angélica Costa**

> *Está se tornando sempre mais claro o que a pesquisa está condenada a ser: gesto de um ente mergulhado no mundo, interessado nele e em modificá-lo aproximadamente de acordo com suas necessidades, sonhos e desejos. E isto está se tornando claro pelas mutações que estão ocorrendo no próprio gesto de pesquisa.* (Flusser, 2014, p. 47)

Gostaria de iniciar este texto falando sobre o gesto de pesquisar. Esta pesquisa se constituiu desde o início como um gesto feito com o corpo inteiro, em diálogos com artistas e pesquisadoras mulheres, uma metodologia que procura incluir a multiplicidade de corpos, de contextos, de gestos e de procedimentos. Uma pesquisa confeccionada com o corpo todo que toma forma e encontra seu caminho à medida que os diálogos e encontros acontecem. Trata-se de um pensamento feito coletivamente, nas conversas, no compartilhamento de histórias, referências e intuições, instaurando uma forma de pesquisar inspirada no que o filósofo Vilém Flusser denominou gesto de pesquisar (Flusser, 2014).

Flusser nos fala da modificação de um gesto supostamente neutro – segundo a noção de "conhecimento objetivo" – para um gesto corpóreo, concreto e implicado: uma forma de agir no mundo. De acordo com Flusser, "a ideologia do 'conhecimento objetivo' pressupõe que sujeito e objeto sejam entidades distintas que se encontram no gesto do conhecimento, da pesquisa pura" (Flusser, 2014, p. 47). O gesto da pesquisa, em contraposição, seria aquele que envolve o corpo de um sujeito (pesquisador) imerso no mundo, interessado nele e em modificá-lo. Segundo o filósofo (e concordo com ele), não há pesquisa sem desejo e sofrimento. Nesse sentido, o gesto de pesquisar passa a ser um gesto vital para o pesquisador, que se constitui simultaneamente como "gesto estético, ético e de conhecimento" (Flusser, 2014, p. 53); "toda pesquisa é, espontaneamente, política, artística, científica, ou não é pesquisa, mas gesto mentiroso. Porque o gesto de pesquisar passa a ser um dos gestos da vida humana, isto é, busca de valores de sentido" (Flusser, 2014, p. 53). Este livro é concebido assim, como um gesto corpóreo de duas mulheres artistas e pesquisadoras que desejam, sofrem, se angustiam, como seres viventes no mundo.

Nesse aspecto, o projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira* é resultado de experiências de nosso gesto de pesquisar que une pensamento e prática artística, e nasce do encontro de duas artistas mulheres brasileiras, que, em meio a uma série de conversas sobre os diferentes aspectos, formas de experimentar e modos de pensar a câmara escura na arte contemporânea, criam e propõem práticas artísticas

e referenciais teóricos para construir, juntas, um campo de investigação que se manifesta em uma nova maneira de estar no mundo, mais concreta e corporal. Uma pesquisa que se faz pesquisando, em ato, que segue em direção a um conhecimento intersubjetivo, em diálogo com outras pessoas com desejos e urgências semelhantes. Sempre circunstanciado. Gesto humano, vivo e em relação. Uma pesquisa feita com o corpo inteiro.

Entrar em uma câmara escura é participar de uma experiência de imersão em imagens fluidas que percorrem o corpo e as diferentes superfícies que se colocam em seu caminho. Uma tenda preta instalada em um jardim oferece imagens de folhagens, flores e palmeiras entremeadas pelo céu azul com nuvens que passam, de cabeça para baixo e com os lados invertidos, por corpos, telas e pedaços de tecido branco. Vez ou outra alguém se transforma em silhueta sobre a paisagem invertida, funde mãos com galhos, sol com cabeça. Uma experiência sensível que acontece de forma horizontal, colocando em diálogo quem está no interior ou no exterior da câmara com tudo o que é visível no ambiente. Não há um corte, um momento do clique a interromper a passagem da luz e a construção da imagem, mas um constante movimentar-se da luz e das pessoas dentro da câmara.

Ao entrar, é preciso primeiro adaptar os olhos a ver na escuridão e a perceber um outro tempo, mais lento. É preciso experimentar, se movimentar para sentir o nascimento das imagens e participar de sua criação.

Com este projeto, buscamos entender o dispositivo da câmara escura como uma forma de produzir imagens que nega a lógica representativa da fotografia, posicionando-a no âmbito da vida e da experiência sensível, íntima e pessoal. Uma concepção que se coloca em oposição a uma construção narrativa da fotografia legitimadora do colonialismo e da subjugação imperial, evidenciados pelas metáforas de violência e guerra tão conhecidas na história e nas teorias da fotografia.

É nesse movimento que este livro, junto com a pesquisa, vai se construindo ao longo do processo de escrita, experimentação e diálogo. Uma experiência transformadora, da ordem do feminino (intuitiva, sensível, horizontal e acolhedora), que se apresenta como um contraponto às narrativas coloniais e patriarcais da fotografia moderna, criando – imaginando e nomeando – outros mundos, os mundos que desejamos.

O processo da pesquisa: cartografia, descobertas, conversas e encontros

por **Ana Angélica Costa**

Seguimos em um movimento de questionamento, de conceber outras possibilidades para as narrativas e as teorias da fotografia, de criar um percurso que privilegie o sensível com o desafio de pensar (e imaginar) a experiência com a imagem a partir do corpo, assim como acontece na câmara escura: experimentamos a formação da imagem não apenas a partir de uma formulação científica ou intelectual, mas essencialmente por meio de uma vivência corporal em que sentimos o calor da luz na pele, as imagens caminhando pelos braços e se perdendo no espaço escuro.

A ideia aqui proposta é pensar a câmera escura como uma espécie de origem ancestral e espaço primordial da câmera fotográfica, e tirar a fotografia do regime do patriarcado, colocando-a em uma relação mais horizontal, múltipla, dialógica e de presença corporal com a imagem. Por isso pensamos a câmara escura como um dispositivo uterino e entendemos a experiência uterina como aquela comum a todas as pessoas – mulheres e homens, pessoas cis e trans, travestis e pessoas não binárias.

Como já destacamos no texto de abertura, iniciamos a pesquisa com a elaboração e a divulgação de um formulário *online* (que continua aberto), com o objetivo de realizar uma cartografia de artistas brasileiras que trabalham ou trabalharam com câmara escura, fazendo um mapeamento amplo em termos de localização geográfica, faixa etária, vivências socioculturais, raça, etnia e gênero.

O recorte da pesquisa no protagonismo feminino foi uma escolha por três motivos principais: o primeiro por termos detectado a predominância de mulheres nas práticas de fotografia experimental do Brasil e nas pesquisas relacionadas ao corpo com câmeras artesanais ou câmaras escuras; o segundo pela carência de uma pesquisa com esse recorte no Brasil, pelo menos que tenhamos conhecimento; por fim, pelo fato de nós duas sermos mulheres, artistas e desenvolvermos pesquisas com câmeras artesanais e câmaras escuras nas quais o corpo aparece como questão. Como somos artistas-pesquisadoras, optamos por partir de nossos lugares de atuação.

Ao longo do processo, tivemos algumas surpresas, entre elas a descoberta de consonâncias em nossas pesquisas: a relação da câmara escura tanto com uma experiência uterina quanto com uma experiência corporal com a imagem nos trabalhos de artistas como Isabella Carnevalle e a sua "câmera-útero"; Alessandra Bobba e seu livro *Viagem em família*; Samanta Ortega e a série *Um espelho de prata imita meu corpo* (2021-2024); Claudia Mauad e suas *Peles fotográficas*; Cássia Xavier e seus autorretratos como forma de exibir um corpo com deficiência em processo degenerativo oculto; Mona Luizon e a relação da cultura caipira com a fotografia feita pelas mãos; Patricia Stagi e suas câmaras

escuras na paisagem da Mantiqueira; e Vânia Rodrigues e seu "corpo-capoeira".

Isabella Carnevalle (Porto Alegre, RS, 1968) relata sua experiência com os processos artesanais de construção da imagem, ressaltando o momento de "revelação" do que denominou "câmera-útero" a partir da combinação entre o tempo estendido das fotografias feitas com câmeras artesanais e o mergulho proposto em uma oficina da qual participou no início dos anos 2000, que relacionava textos de Clarice Lispector com o universo imagético. Essa experiência deu início a uma pesquisa, que se desenvolve há mais de duas décadas, baseada em uma técnica que lhe permite gestar imagens em um tempo que possibilita uma abertura poética para o sentir. Em suas palavras:

> *A ausência da lente, o tempo prolongado de exposição, o imprevisto e a simplicidade sofisticada da câmera de orifício nutrem o meu processo criativo. É com ela que sinto liberdade para experienciar o processo e criar em preto e branco, seguindo o conceito de introspecção e identidade do ensaio. [...] A construção da câmera e das imagens revela algo essencial no meu percurso: uma tecitura própria, onde o gesto, o tempo e a textura do toque estão presentes. Luz, sombra, movimento, recortes e desfoques fazem parte dessa gestação mais orgânica que sinto presente mesmo depois que passei a criar com* pinhole *digital. E assim como o útero acolhe, há também espaço para a experimentação, para o inesperado, para a liberdade*. [1]

Alessandra Bobba (Rio de Janeiro, RJ, 1976), no fotolivro *Viagem em família* (2025), publicado pela Fotô Editorial, empreende uma jornada imaginária provocada pelo desejo de atravessar o mundo com seu filho Lucca, que possui uma condição de saúde que impede a realização de longas viagens. Assim, a artista constrói esse percurso imaginativo a partir de imagens captadas em conjunto, com câmeras escuras e processos fotográficos analógicos. Sobre seu processo, a artista relata:

> *A ausência de lente, a demora do tempo de exposição, os imprevistos do processo: tudo isso ressoava com o próprio ritmo do nosso encontro. Quando saíamos para fotografar, levávamos duas câmeras. Lucca, com sua escuta atenta e olhar curioso, me dizia pelo* tablet*: "hora de fotografar". Às vezes, era ele quem pressionava o botão. Outras vezes, sua mão repousava sobre a minha. A câmera, nesse contexto, era também um ponto de contato – um lugar onde nossos tempos se encontravam. Essa viagem sem mapa nem destino fixo era guiada por nossa imaginação e desejo de estar juntos. A câmera obscura se tornou janela e passagem. Cada imagem resultante carrega não apenas vestígios de luz, mas também os traços de uma experiência compartilhada – onde a fotografia se faz como extensão do afeto e como um modo de sonhar o mundo, mesmo quando ele não pode ser fisicamente percorrido*.[2]

1 Texto enviado em 2025 pela artista para o formulário de cartografia do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira.*

2 Texto enviado em 2025 pela artista para o formulário de cartografia do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira.*

Samanta Ortega (São Paulo, SP, 2002), na série *Um espelho de prata imita meu corpo* (2021-2024), trata o filme fotográfico como instrumento, ressaltando seu caráter orgânico como um material vivo composto por elementos da natureza sensíveis ao ambiente e às experiências da vida. A artista desenvolve uma pesquisa sobre "os processos analógicos como ferramenta de criação de futuros e subversão das normatividades da imagem foto-cinematográfica".[3] Sua prática como artista e educadora considera o corpo – seu próprio corpo, assim como o da câmera, o do filme ou o de outro material fotossensível – como lugar de autonomia e construção de identidade, lugar de conexão e contato com o outro e com o mundo. A artista se relaciona com o filme reconhecendo-o como um dispositivo vivo, o que torna indissociáveis as relações entre o corpo, a imagem e os ecossistemas que nos cercam. A artista declara:

> *Quando corpos dissidentes criam, o mundo se expande. Quando a câmera é entregue a alguém, essa pessoa tem a oportunidade de criar a partir de si. Quando corpos se juntam e criam imagem, elas se multiplicam. O futuro é uma câmera obscura e interagir com ela é uma forma de praticar invenções de mundos até então impossíveis.*[4]

Claudia Mauad (Rio de Janeiro, RJ, 1966), artista e educadora, passa a realizar experimentações com câmaras escuras a partir de sua experiência como docente no segundo ciclo do Ensino Fundamental. Na série intitulada *Peles fotográficas* (2014), busca revelar as potencialidades do suporte fotográfico para além da câmera escura, por meio da utilização de diferentes fontes luminosas e químicas que atuam diretamente sobre o papel fotográfico, provocando marcas, bronzeamentos, vestígios e personagens.

Cássia Xavier (Mogi das Cruzes, SP, 1979) é artista, pesquisadora e educadora. Produz autorretratos como uma forma de mostrar um corpo deficiente em processo degenerativo oculto, e busca a imagem desse corpo interpretando cada momento presente em uma sociedade que não o reconhece tal como ele é. No diálogo do corpo deficiente com a técnica *pinhole*, surge o encontro entre os tempos de ambos: o ato de realizar uma única imagem "posicionar a lata, pensar a pose, abrir o buraco, posar com tempos que chegaram a 7 minutos, fechar o buraco, ir até o laboratório e revelar, todo esse processo árduo para um corpo deficiente vem me ajudando a externar o oculto da deficiência na criação de imagens".[5]

Mona Luizon (São José do Rio Preto, SP, 1988) é artista, produtora, pesquisadora e educadora. Sua pesquisa versa sobre a transformação da paisagem com a passagem do tempo, correlacionando a cultura caipira e a "fotografia feita pelas mãos", assim como seus antepassados fizeram com a terra que a artista fotografa. A utilização de latinhas que seriam descartadas e a insistência em

3 Texto enviado em 2025 pela artista para o formulário de cartografia do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira.*

4 Texto enviado em 2025 pela artista para o formulário de cartografia do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira.*

5 Texto enviado em 2025 pela artista para o formulário de cartografia do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira.*

permanecer na terra de seus ancestrais constituem um posicionamento político que levanta questões sobre a materialidade e os diferentes tempos da vida e da imagem.

Patricia Stagi (Resende, RJ, 1986) é fotógrafa, idealizadora e mediadora da Casero Residência, uma residência artística na Serra da Mantiqueira com foco em arte e natureza. A artista produz câmaras escuras como objetos e instalações *site-specific* como um convite à contemplação ativa. Pensadas, por um lado, como dispositivos ancestrais da imagem e, por outro, como mediadores poéticos entre o observador e a paisagem, as câmaras unem o princípio óptico de produção de imagens à arquitetura vernacular local com técnica de pau-a-pique, aos cocos que guardam as sementes de sapucaia (árvore da Mantiqueira) e às madeiras descartadas no local. Segundo a artista:

> *Os trabalhos propõem uma arqueologia do olhar, onde técnicas ancestrais e contemporâneas se fundem para repensarmos como habitamos visualmente o mundo. As câmeras escuras, nesse sentido, são instrumentos de pausa e ressignificação do olhar. Uma estratégia que recolhe a imagem externa e a posiciona em um espaço íntimo de observação, para introduzir um novo olhar, com novas interpretações e percepções sobre o que é o real e o que é fantasia*.[6]

Vânia Rodrigues (Ipaumirim, CE, 1970), arte-educadora e pesquisadora atuante nas cidades catarinenses de Florianópolis e Xanxerê, relata seu encanto ao descobrir a fotografia feita com câmeras artesanais há cerca de 25 anos. De lá para cá, a técnica acompanha suas práticas pedagógica e artística, esta última dedicada a uma pesquisa sobre seu corpo de mulher dentro de uma prática que por muito tempo foi de excelência masculina, a Capoeira Angola.

Nem todas as artistas citadas fazem uma relação direta da câmara escura com uma experiência uterina, mas a relação da fotografia com o corpo perpassa todas essas pesquisas artísticas que destacamos. Entendemos que fizemos um recorte bem específico de trabalhos com câmeras artesanais e com câmaras escuras, tendo o corpo como questão central, realizados por artistas que se reconhecem como mulheres (cis, trans, travestis ou não binárias). Até o dia 1 de novembro de 2025, recebemos treze respostas, a maioria de mulheres cis, brancas e moradoras da região Sudeste. Assim, decidimos manter o formulário aberto, acreditando que ele ainda possa chegar a outras artistas e que nossos encontros e consonâncias só venham a aumentar.

6 Texto enviado em 2025 pela artista para o formulário de cartografia do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira.*

PARTE III

curadoria e ensaio visual

Protagonistas brasileiras:
Regina Alvarez
Paula Trope
Monica Mansur
Neide Jallageas
Irene Almeida e
Tatiana Altberg

"Tínhamos, então, a questão da luz, *da* imagem *e da* cor *e, paralelamente a isso, trabalhava-se com o* movimento, *a* dramatização, *com grupos de* teatro *e* dança, *com a* música, *realizando* performances *no seu exterior, associando som através de instrumentos musicais."*

Regina Alvarez: pioneirismo da fotografia sem câmera no Brasil

por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**

Regina Alvarez (Rio de Janeiro, RJ, 1948-2007) foi a primeira pessoa, entre homens e mulheres, a trabalhar e a difundir intensamente as práticas com a câmara escura e com processos artesanais de produção e impressão de imagens no Brasil (Magalhães; Peregrino, 2014). Como uma reverência e homenagem a essa figura fundadora da fotografia sem lentes no país, conversamos remotamente (*online*) sobre a trajetória dessa pioneira com Angela Magalhães, curadora, e Fabian Alvarez, filho de Regina e guardião de seu acervo e memória.

Artista, fotógrafa e educadora carioca, Alvarez desde cedo se interessou pela arte-educação, iniciando seu percurso na Escolinha de Artes do Brasil, onde desenvolveu pesquisas sobre tecnologia e ensino da arte.

Regina Alvarez na Inglaterra. Autoria desconhecida. Fonte: acervo de Fabian Alvarez.

Nesse momento, já intuía "a importância da inclusão visual na então emergente sociedade tecnológica", como narra a artista e curadora Denise Cathilina (2011, p. 8), que foi sua aluna e se tornou amiga e interlocutora.

Muito atuante na década de 1980, trabalhou de forma a desmistificar a tecnologia, utilizando materiais simples como latinhas de chá e de biscoito para criar suas câmeras, bem como papel celofane e embalagens de bombons para fazer interferências em *slides* e transparências. Sua forma de atuar e perceber o mundo parecia antever as profundas mudanças tecnológicas pelas quais as áreas da fotografia e da arte passariam anos depois.

Durante os anos 1975 e 1977, Regina recebeu uma bolsa do British Council (Conselho Britânico), que lhe possibilitou estudar na Cardiff School of Art and Design e na Birmingham School of Art, onde teve contato com o rico acervo bibliográfico dessas instituições, que guardam documentações e imagens do percurso inventivo da fotografia desde sua origem. Lá, Alvarez teve acesso a imagens e pesquisas de autoras estrangeiras consagradas do início da história da fotografia, como a fotógrafa e bióloga Anna Atkins (1799-1871) e a artista e gravadora Bertha Evelyn Jacques (1863-1941). Nesse período, Alvarez chegou a ser contratada para dar aulas na Cardiff University, localizada na cidade homônima no País de Gales, onde criou novas metodologias de ensino, nas quais incluía a experiência com câmaras escuras como parte fundamental da construção de saber sobre a imagem fotográfica e a arte.

Em paralelo à sua experiência com a fotografia *pinhole* e outros processos expe-

rimentais, Alvarez realizou uma sequência fotográfica em que documenta a si mesma caminhando lentamente por uma paisagem natural, incluindo nas fotos pequenos textos que narram seu processo e descrevem suas ações, pensamentos e sensações, quase como uma partitura musical ("Going to the place [...]", "I open my arms to embrace the light and the sun").

Nessa série, o corpo aparece não apenas como objeto da imagem, mas como agente que transforma o entorno e ativa o próprio processo de produção da fotografia, evidenciando que Alvarez já a compreendia como ato performativo. As imagens e as legendas descrevem o corpo em deslocamento, em direção a um bosque, atravessando o espaço natural, pisando o chão úmido descalça, abrindo os braços para a luz, ouvindo som e silêncio. É possível observar que o ato envolvia uma temporalidade única, de contemplação e pensamento indagador visíveis nas legendas: "Como meu corpo, partes do meu corpo, se relacionam com a natureza?"[1] "Permanecendo por um tempo, ouvindo os sons e o silêncio. Contemplando" (tradução nossa).[2]

A fotoperformance de Alvarez é um ato processual, que se desenvolve no fluxo do tempo. Construída por meio do pensamento sobre o ato de habitar, perceber e contemplar o mundo, a artista colocou o corpo em deslocamento como agente transformador do espaço e, com isso, explorou uma fotografia permeável às sensações e transformações corporais e ambientais, que evidencia a relação do corpo com a natureza e a paisagem.

Fotos de uma câmara escura construída em Lisboa, Portugal, 1979. Autoria desconhecida.
Fonte: acervo Fabian Alvarez.

1 Do original: "How my body, parts of my body relate to the nature?"

2 Do original: "Staying for a time, hearing the sounds and the silence. Contemplating".

I open my arms to embrace the light and the sun.

Staying for a time,hearing the sounds andthe silent.
Contemplanting.

My naked feet touches and meets the ground.
Let them live,now they breathe.

Or I could move around discovering parts of the nature.

How do I respond to this piece of earth?

Going down in a enclosed space,to find the place.

Going to the place,walking through the woods,
barefoot.

How my body,parts of my body relate to the nature?

Sem título, 1975-1977. Fotografias de Regina Alvarez em preto e branco com texto. 10 x 15 cm (cada).
Fonte: acervo Fabian Alvarez.

Se, por um lado, a performance é radicalizada pela presença e pelo deslocamento da artista no espaço natural, por outro os textos descrevem a fisicalidade dessa imersão do corpo no entorno, de forma literal: "Eu posso transformar o espaço com meu corpo, movendo-me em sintonia com o movimento da natureza" (tradução nossa).[3]

Nesse sentido, embora a sequência não seja captada com fotografia *pinhole*, e sim com uma câmera convencional, acreditamos que a proposta remete à performatividade e princípios da fotografia sem lentes e explora ideias que atraíram a artista para o *pinhole*. Tanto nessa fotoperformance quanto em suas experiências com câmaras escuras artesanais, Alvarez subverte o momento decisivo bressoniano[4] em que o fotógrafo "mira" e "captura" uma cena estática: ao invés disso, abraça a ideia de um "tempo dinâmico", que permitiria que o movimento, a luz e o fluxo da vida fossem captados. Nesse sentido, o pensamento performativo, efêmero, temporal, imersivo e processual de Regina Alvarez já estava se formando como visão poética antes mesmo da artista se tornar a pioneira do uso da câmara escura e da fotografia sem lentes no Brasil.

Em 1978, Alvarez retorna ao Brasil e realiza sua primeira oficina na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro, importante centro de formação de artistas. Nomeada Oficina de Fotografia pelo Buraco do Alfinete, seu título é uma tradução do termo em inglês *pinhole*, pelo qual essa técnica é mundialmente conhecida. Em 1981, realiza a primeira mostra com imagens feitas com câmeras artesanais de que se tem notícia no Brasil, que foi exibida na Galeria de Fotografia da Funarte, localizada no Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Intitulada *Fotografia sem câmara*,[5] a mostra foi realizada pelo Núcleo de Fotografia da Funarte, que tinha Zeka Araújo como diretor e Nadja Peregrino como coordenadora de exposições.

Capa do catálogo da exposição *Fotografia sem câmara*, 1981. Fonte: acervo Angela Magalhães.

3 Do original: "I can transform the space with my body, moving within the nature's movement".

4 Momento decisivo é um conceito central de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), importante referência na fotografia mundial, que define a boa fotografia como o reconhecimento simultâneo, em um instantâneo, do significado de um evento e da organização rigorosa das formas visuais. Tem como base uma das máximas mais famosas do fotógrafo, na qual afirma que fotografar é colocar na mesma linha a cabeça, o olho e o coração para conseguir capturar a essência de um instante fugaz e irrepetível. Esse é também o título de uma exposição e de um livro emblemático de Bresson.

5 O termo fotografia sem câmera provavelmente referia-se à não utilização de câmeras fotográficas convencionais. Esse assunto é detalhado na nota de rodapé 4 da página 13.

Montagem da câmara escura para a mostra *Regina Alvarez, fotografia sem câmara*.
Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Autoria desconhecida. Fonte: acervo de Fabian Alvarez.

Na ocasião, foi construída uma câmara escura de grandes dimensões no pátio interno do Museu, que depois circulou por espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro, como Cinelândia, Aterro do Flamengo, Praça Júlio de Noronha no bairro do Leme, e por outros bairros na Zona Norte da cidade. A instalação despertava a curiosidade do público local e era especialmente frequentada por estudantes de escolas públicas e privadas.

Na época do seu retorno ao Brasil, o contexto da fotografia no país estava muito ligado ao desenvolvimento do fotojornalismo e da fotografia documental como importante instrumento de denúncia. Alvarez escolheu outro caminho para subverter o cenário da ditadura militar, explorando o que existe de mais básico na fotografia: a experimentação com a câmara escura. Pelo contato direto com a luz e com a imaginação de cada um que adentrava a grande câmera que viajou por diversas localidades, Alvarez provocava filas nas praças por onde passava, com habitantes estimulados pela curiosidade de ver o que aparecia dentro da "caixa mágica".

Alvarez acreditava que o poder transformador da fotografia também poderia ser explorado ao desvelar e popularizar o processo de produção de imagens. Nesse aspecto, a dimensão temporal e participativa da câmara escura é indissociável da forma como a artista pensava ética e politicamente a autoria e a alteridade a partir das práticas de fotografia *pinhole*:

> *Durante o tempo em que a câmara fica aberta, a luz se modifica, se movimenta, as pessoas passam. Existe, portanto, um tempo dinâmico que é captado. Não se trata do tempo congelado, de frações de segundos, que a câmara fotográfica tradicional apreende e que se torna, por isso, estático. Desse modo, cria-se uma cumplicidade entre o sujeito e o objeto da fotografia, entre o autor e a obra,*

> *dando ao fotografado uma espécie de coautoria, já que ele interfere e participa na obtenção da imagem.* (Alvarez apud Cathilina, 2011, p. 48)

Ao percorrer o Brasil ensinando crianças, jovens e comunidades a construírem suas próprias câmeras fotográficas a partir de materiais descartáveis e por meio de técnicas que, à época, eram de baixo custo, Alvarez deslocava o lugar da fotografia de um campo especializado e elitizado para uma prática acessível, pela qual acreditava que seria possível mudar a sociedade.

O objetivo dessa difusão em massa ia muito além do mero ensino técnico; tratava-se de um projeto ético e político que forjou um legado vivo, impactando diretamente fotógrafos que tiveram o privilégio de conhecê-la em vida, como Denise Cathilina, Paula Trope e Miguel Chikaoka. De acordo com a própria artista:

> *A fotografia desempenha um papel fundamental na sociedade, pois resgata valores, humaniza e conscientiza o indivíduo, não só como ser humano, mas também como agente transformador responsável que influi, modifica e atua na sociedade e no seu meio ambiente.* (Alvarez apud Cathilina, 2011, p. 16)

Considerando que todo regime político ditatorial se sustenta visualmente em narrativas de grandiosidade e exaltação cívica, Alvarez acreditava que essas técnicas pode-

Fotografia de Regina Alvarez e alunos durante a Oficina de Fotografia pelo Buraco do Alfinete. Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, 1978. Autoria desconhecida. Fonte: acervo Fabian Alvarez.

Fotografia *pinhole* em negativo do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, de Regina Alvarez, sem data. 16 x 24 cm.
Fonte: acervo Fabian Alvarez

riam desmistificar não apenas o processo fotográfico, como também os monumentos que exaltam o poder:

> *Todas as imagens têm um denominador comum: o aspecto misterioso e mágico que dificilmente poderia ser conseguido com máquina normal. Não se limita aí o processo de desmitificação pretendido; há outros caminhos, tudo depende da ótica utilizada. Pode-se, por exemplo, documentar importantes monumentos históricos reproduzindo-os numa escala mínima. Desmitifica-se assim o processo fotográfico e, melhor do que isso: desmitifica-se o próprio monumento.* (Alvarez, apud Cathilina, 2011, p. 48)

Com esse projeto, Alvarez percorreu as cinco regiões do país oferecendo oficinas e vivências com a câmara escura. Não foram identificados registros das suas experiências no interior da câmara escura, o que pode ser explicado pela limitação tecnológica da época – uso de filmes em câmeras analógicas com sensibilidade máxima do ISO 1600, que dificilmente conseguiriam registrar imagens em situações de luz tão críticas. Entretanto, existem fotografias das filas que se formavam para entrar nas grandes câmaras que a artista levava para diferentes lugares no entorno do Rio de Janeiro. Por outro lado, nos parece que o mais importante para a pesquisa de Alvarez era a experiência vivida dentro da câmera, não tanto as imagens ge-

Câmara escura instalada no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, RJ, 1981. Fotografia que integrou a exposição *Regina Alvarez, fotografia sem câmara*. Fonte: acervo Fabian Alvarez.

radas por ela. Podemos afirmar, dentro do contexto de nossa pesquisa, que Regina Alvarez foi a primeira pessoa a experimentar a dimensão efêmera, imersiva e participativa da câmara escura no Brasil.

A partir de 1981, a exposição *Fotografia sem câmara* passou a fazer parte da programação do projeto Itinerância de Fotografia da Funarte, coordenado por Angela Magalhães, levando a exposição para os estados de Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Distrito Federal, Espírito Santo, Bahia, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, e, em 1982, para o Ceará, Rio Grande do Norte, São Paulo, Rondônia, Acre, Amapá e Minas Gerais. Em algumas localidades, contando com o apoio regional do Sesc, a mostra teve sua circulação ampliada. Nesse momento, o conhecimento acerca da câmara escura e das câmeras sem lentes alcançaram uma grande disseminação geográfica.

A mostra integrou a programação da II Semana Nacional de Fotografia da Funarte, em 1983, na Universidade de Brasília (UnB), e, em 1989, da VIII Semana Nacional de Fotografia da Funarte em Campinas, interior de São Paulo. A partir de 1984, Alvarez passou a fazer parte da equipe do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte, onde permaneceu até sua aposentadoria precoce.

A partir da segunda metade da década de 1990, a artista passou a viver de forma mais reclusa, recebendo visitas apenas da família e de amigos mais íntimos, com exceção dos eventos Arte de Portas Abertas, quando ocasionalmente abria seu ateliê no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. A artista faleceu em 2007, deixando seu filho Fabian Alvarez como legatário direto de sua memória.

Em 2011, um projeto idealizado por Denise Cathilina – que apoia seu filho na salvaguarda e difusão do acervo de Regina – junto

com a produtora Projeto Subsolo, da qual Ana Angélica fazia parte na época, recuperou parte de seu acervo e produziu uma exposição e um catálogo com seleção de obras da artista.[6]

Fôlder (esquerda) e catálogo da exposição *Regina Alvarez: experiência fotossensível*, Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, 2011. Fonte: acervo Projeto Subsolo.

Revisitar a obra de Regina Alvarez nos faz perceber que, em seus múltiplos autorretratos, a formação da imagem no interior da câmara se relaciona com a ideia de uma imagem uterina no sentido do tempo expandido próprio da maternidade e da gestação, transformando o momento de impressão da imagem em um tempo de inúmeras possibilidades. Assim como o útero gera um ser com infinitas possibilidades, a câmera gera também múltiplas possibilidades de imagens.

A representação da maternidade na história da arte traz estruturas simbólicas que mudam ao longo do tempo no modo como o corpo da mãe, a criança e a relação entre eles são representados. Nas imagens de Alvarez, a artista está se deslocando pela fotografia experimental por meio de práticas menos dominantes ou controladoras que evocam o nascimento, o crescimento, a passagem do tempo, ou seja, os processos de formação da vida. Na convergência entre arte e fotografia, o trabalho de Alvarez é inaugural e extremamente relevante por ela ser uma mulher brasileira, com posicionamento político de esquerda, vivendo e produzindo durante a ditadura militar brasileira, e tendo dialogado e retratado uma geração que vivia na esperança de tempos melhores, como ilustra Cathilina:

> *O feminismo, a maternidade e as transformações do corpo e da natureza se associam às transformações que realiza com as imagens, dialogando com a política, a reforma agrária, o carnaval, a ecologia. Retratos de uma geração que projetava uma sociedade alternativa. Arte e vida transitam harmoniosamente, ora pelas lentes, ora pelas não-lentes de Regina.* (Cathilina, 2011, p. 12)

Alvarez concretiza sua relação com a gestação com sua série *Transmutações: maternidade*, na qual registra seu corpo grávido em impressões em cianotipia, goma bicromatada e intervenções em fotopintura. Essa série foi feita durante a gestação e o primeiro ano de vida de seu filho Fabian, e retrata a transformação de dois seres, um que cresce

6 O projeto pode ser consultado neste *site*: https://www.cameralucida.com.br/regina-alvarez.

e outro que se transmuta. A própria transmutação é constitutiva não apenas dessa, mas de todas as outras práticas fotográficas da artista, que, ao descrever seu trabalho, enfatiza a transformação como uma dimensão fundamental do que busca.

É de uma ironia trágica que Regina Alvarez, uma artista que explorou a memória, o efêmero e a fotografia como "espelho do tempo" tenha sido acometida pelo Alzheimer ainda muito jovem – na segunda metade da década de 1990 e falecido em 2007 – e sido quase esquecida pela geração seguinte de artistas e fotógrafas experimentais brasileiras.

Mesmo com o apagamento progressivo trazido pelo Alzheimer, o impulso da imaginação criadora dessa artista pioneira não cessou: durante o longo período em que conviveu com a enfermidade, continuou produzindo diversas colagens, que se tornaram uma forma potente de continuar tateando o mundo, em um gesto de recomposição sensível por meio do qual pedaços dispersos de imagens, tempos e experiências podiam ser reunidos em novas constelações de sentido. Mais do que um episódio tardio de sua trajetória artística, a prática da colagem ecoa algo que sempre esteve no centro de sua prática: a compreensão da imagem como processo, transformação e experiência.

Ainda na década de 1970, Alvarez trabalhou ao lado da psiquiatra Nise da Silveira como fotógrafa do Museu de Imagens do Inconsciente, mergulhando nas ideias de Carl Jung e em uma perspectiva antimanicomial na qual a arte é compreendida como caminho de expressão, elaboração e cuidado. Lidar com os mistérios da psique, com suas sombras, transmutações e potenciais de transformação talvez tenha contribuído

Vistas da exposição *Regina Alvarez: experiência fotossensível* na Escola de Artes Visuais (EAV) Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, 2011. Fotos Projeto Subsolo.

para forjar em Alvarez certas ferramentas internas para enfrentar a própria doença.

Sem querer estabelecer uma relação causal simplista entre doença e procedimento artístico – e muito menos romantizar a doença – é difícil não perceber uma ressonância simbólica entre esse processo e a lógica da colagem. Na medida em que a memória de Regina se estilhaçava, a artista recorria justamente à prática de juntar, sobrepor e reorganizar fragmentos visuais. Nesse sentido, a colagem não aparece apenas como um procedimento formal, mas como um modo de pensamento visual que ressoa tanto como

Série Transmutações: maternidade, 1988, de Regina Alvarez.
Fotografias em cianótipo e goma bicromatada. 24 x 19,5 cm.
Fonte: acervo Fabian Alvarez

imaginação criadora quanto como manifestação fragmentária do inconsciente.

Nesse sentido, a contribuição de Regina Alvarez para a fotografia brasileira não se limita à introdução e difusão da câmara escura no país. Sua pesquisa inaugurou uma forma de pensar a fotografia a partir da câmara escura para além do registro, do documento e do monumento; ela a entendia como campo de experimentação sensível, pedagógica e coletiva. É nesse horizonte que seu trabalho permanece como um legado vivo hoje, reverberando nas práticas de artistas, educadores e pesquisadores brasileiros, e que nos permite explorar a dimensão uterina da fotografia experimental e a natureza imersiva, efêmera e participativa da câmara escura.

“A imagem resultante se oferece como uma fenda ou passagem, gerando um ambiente uterino, envolvente, que coloca, subjetivamente, o observador 'dentro' da imagem, organizando um universo em si mesma. Um espaço em latência, que se abre ao onírico. ”

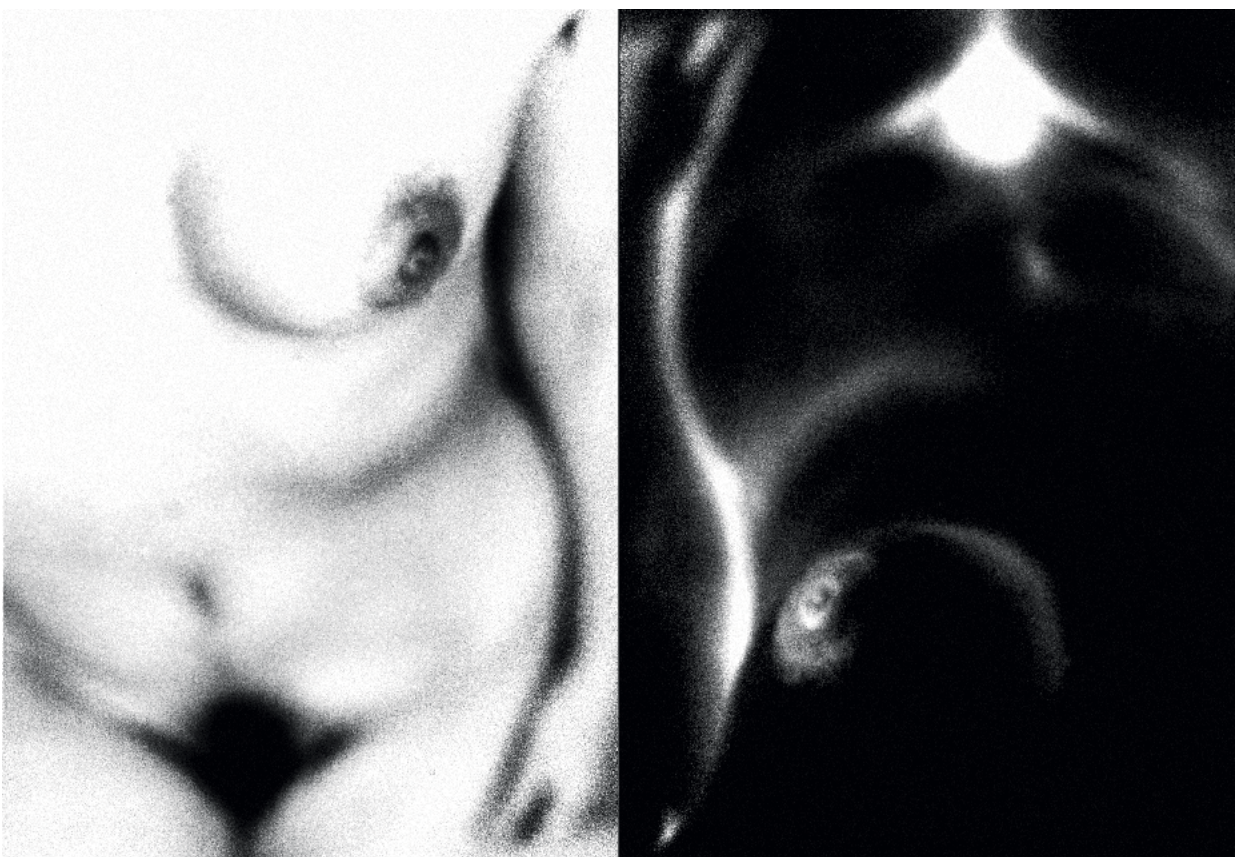
Paula Trope:
a vulva e a câmera como dispositivos de trocas com o mundo

por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**

Paula Trope (Rio de Janeiro, RJ, 1962) faz parte de uma geração de artistas fotógrafas que empreenderam um grande esforço para dar visibilidade à fotografia no campo da arte na década de 1990. Junto a Fernanda Magalhães, Ruth Lifschitz, Denise Cathilina, Rochelle Costi, Rosângela Rennó e outras, deram continuidade ao legado de pioneiras como Claudia Andujar, Nair Benedicto e da própria Regina Alvarez.

A artista vive e trabalha no Rio de Janeiro, tem formação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestrado em Técnicas e Poéticas em Imagem e Som pela Universidade de São Paulo (USP) e doutorado em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Destaca o feminismo como uma questão presente desde o início de sua carreira. Esse tema amadurece em sua trajetória pessoal e artística junto a seu posicionamento em relação à arte e à vida, com um sentido que, posteriormente, passa a se afirmar mais explicitamente político.

O experimentalismo surge desde suas primeiras realizações em Super-8, que trazem como referência o cinema marginal de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e o radicalismo e a estética da fome de Glauber Rocha. Nas artes visuais, é herdeira da prática relacional de Lygia Clark e de Hélio Oiticica. Trope traz, em suas primeiras obras, uma forte confrontação com os modos historicamente construídos de representação do corpo feminino, ao mesmo tempo que o toma como matéria e eixo de investigação.



Autorretrato #02, 1989, de Paula Trope. Fotografias preto e branco, impressão em papel de prata. Díptico, 48 x 42 cm (cada).

Nascida em uma família com grande protagonismo das mulheres, Trope afirma que o feminismo se manifestou naturalmente em seus trabalhos, que se destaca logo nas suas primeiras realizações artísticas pela representação do feminino com um certo grau de estranhamento e intimidade, reconhecendo-o como um lugar a partir do qual se experimentam acontecimentos. Seus trabalhos trazem essa figura da mulher na contramão das histórias das representações da figura feminina, que por muitos séculos foi tratada como objeto do olhar masculino e para espectadores masculinos.

Trope constrói uma série de autorretratos – alguns nus, outros em espaços externos – em que trabalha com uma câmera que não está presa aos olhos, mas que se apresenta, segundo suas palavras, "como uma espécie de dispositivo para reconhecimento da própria imagem para além do outro, como um aparelho externo ao corpo; como uma espécie de olho do lado de fora que nos devolve uma imagem para fora de nós mesmos" (Conversa, 2025c).[1]

A artista reconhece na câmera *pinhole* – com a qual teve contato quando foi aluna de Regina Alvarez na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro – um dispositivo que, diferentemente da câmera analógica que utilizava até então, se coloca no espaço, abrindo uma janela "para a participação daquele que a princípio seria objeto da imagem, para que ele também participe como sujeito da imagem" (Conversa, 2025c). A câmera, para a artista, é um lugar de troca e de interação com o mundo, entre ela e o mundo e, também, com aqueles que posteriormente vão dialogar com as imagens resultantes dessa atuação.

As fotografias feitas com "câmeras de orifício"[2] – como a artista denomina as câmeras *pinhole* – demandam um tempo expandido para a formação da imagem, o que permite que o "objeto" fotografado se transforme em sujeito da imagem, pois a sua atuação afetará a imagem formada.[3] É essa ideia que Trope explora ao trabalhar com as câmeras artesanais sem lentes na série *Os meninos* (2000). Nesse trabalho, a artista se encanta com a possibilidade de trazer os meninos para dentro da imagem como gesto simples e potente, político e relacional, entendendo a "câmera-furo" "como uma câmera que abre essa brecha, que se abre como uma fresta para se pensar também o encontro com o desconhecido".[4]

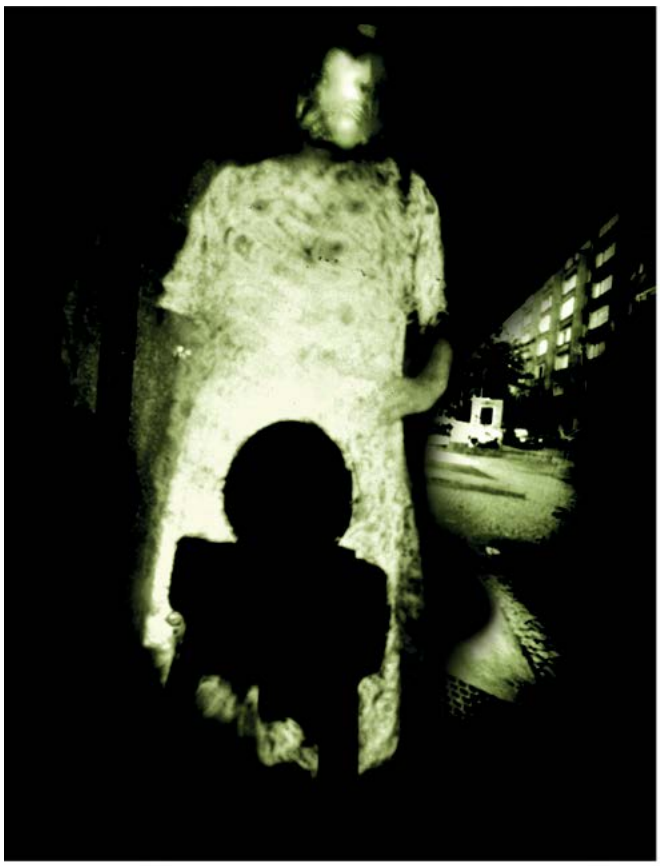
A presença recorrente do corpo feminino, da maternidade e da infância nas obras

1 Conversa com Paula Trope no ciclo de encontros do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira*, em 2025.

2 Conforme já destacamos na nota 4 da página 13, as câmeras artesanais sem lentes possuem diferentes denominações no Brasil: "*pinhole*" (termo universalmente aceito para designar esse tipo de câmera e fotografia), "câmera de orifício", "câmera-furo" e "câmera estenopeica" (termo mais comum nos países de língua latina). Em alguns dos textos, manteremos termos diferentes quando estão carregados de sentido na prática artística de uma determinada artista, como é o caso da Paula Trope, em que a "câmera-furo" se configura como um espaço de troca sem intermediação entre o que é fotografado e sua imagem.

3 Os meninos fotografados são transformados em sujeito da imagem a partir de dois movimentos: nas fotografias feitas com câmera *pinhole*, o tempo de impressão da imagem é mais longo do que nas fotografias instantâneas, permitindo a atuação dos meninos como sujeitos na própria impressão da imagem; e ao oferecer a eles uma câmera para formar a segunda imagem do díptico, eles trazem a escolha do que querem tornar imagem.

4 Conversa com Paula Trope no ciclo de encontros do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira*, em 2025.



Minha câmera em mim e *Câmera Colombo*, 1993.
Série *Câmeras na rua*.
Fotografias de Paula Trope com câmera de orifício e impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão. Díptico, 130 x 101cm e 48 x 60cm.

de Paula Trope parece apontar para além de uma temática autobiográfica, sugerindo outra forma de relação consigo mesma, com o outro e com a imagem. O dispositivo fotográfico deixa de ser pensado como instrumento de registro, captura e controle para se tornar um campo de criação compartilhada da imagem. Há aqui também algo da dimensão do jogo: ao utilizar câmeras de orifício, a artista desloca a câmera de sua função técnica mais codificada e a recoloca em uma zona de experimentação. Como observa Giorgio Agamben (2009), a brincadeira pode operar como uma forma de profanação dos dispositivos, devolvendo-os ao uso comum. A infância comparece, então, como tema ou objeto, e também como afinidade estrutural com um dispositivo aberto ao tempo expandido da formação da imagem, ao jogo, ao acaso e à relação com o outro.

Um de seus trabalhos que apresenta essa relação é a série *Casulo* (2002-2003), produzida ao longo do primeiro ano de vida de seu segundo filho, Antonio, e apresenta o bebê em diferentes posições, muitas delas enrolado em uma espécie de casulo de roupas. Para criar essas imagens, Trope deixava a câmera sobre o cestinho onde estava Antonio, colocando-a em relação com esses momentos únicos da infância de seu filho.

Aqui nos parece ocorrer uma espécie de espelhamento entre esse dispositivo – a câmera sem lentes pendurada acima do berço e apontando para baixo – e o casulo formado pelas mantas que envolvem o bebê. É como se a própria câmara escura também

Vitor, Wando e Felipe e Sem título (*os quadrinhos*), 1993. Série *Os meninos*, 1993-1994. Fotografias com câmeras de orifício de Paula Trope com a colaboração de Vitor, Wando e Felipe, que escolheram fotografar um quadro à venda mostrando um buquê. Impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão. Diptico, 130 x 101cm e 38 x 62cm.

funcionasse como um casulo de imagens. Nesse sentido, o casulo que envolve o corpo do bebê e a câmera que abriga a formação da imagem parecem compartilhar uma mesma lógica de interioridade. Ambos evocam uma espacialidade que pode ser lida como uterina: um espaço fechado, protetor e fecundo no qual algo se forma lentamente antes de emergir no mundo. O casulo aparece como um refúgio de metamorfose, um lugar de proteção, cuidado, onde o ser se recolhe, se concentra e se transforma.

A citação de Trope que abre este texto mostra que a investigação da artista sobre o dispositivo fotográfico já revela, de forma perspicaz, a ideia de uterino que atravessa boa parte de sua produção. Ao descrever a imagem produzida pela câmera-furo como um "ambiente uterino, envolvente, que coloca, subjetivamente, o observador dentro da imagem", a artista reconhece no próprio funcionamento do dispositivo sua natureza espacial, interiorizada e imersiva.

Em *A poética do espaço* (1978), Gaston Bachelard descreve o casulo, assim como ninhos, conchas e casas, como imagens arquetípicas de abrigo e interioridade. O casulo aparece como um refúgio de metamorfose, um lugar de proteção, cuidado, onde o ser se recolhe, se concentra e se transforma. As imagens dessa série de Trope também nos remetem à gestação pela sua estética: o bebê aparece envolto em tecidos claros que o mantêm comprimido em posições recolhidas, muitas vezes com os braços próximos ao corpo ou elevados acima da cabeça, lem-

Antonio completa um mês, 30 de junho de 2002. Série *Casulo*, 2002-2003. Fotografias de Paula Trope com câmera de orifício. Impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão. Tríptico, 90 x 72cm (cada).

Antonio aos 10 meses, abril de 2003. Série *Casulo*, 2002-2003. Fotografias de Paula Trope com câmera de orifício. Impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão. Díptico, 90 x 72cm (cada).

brando a posição fetal. Ao redor da criança, a imagem se dissolve progressivamente em uma zona de sombra densa, de modo que o corpo parece emergir de um campo escuro que o circunda. Essa escuridão é atravessada por uma tonalidade avermelhada, que envolve o corpo como uma atmosfera orgânica. O efeito produzido é o de uma figura suspensa em um espaço profundo e indistinto, quase líquido, no qual as bordas do ambiente desaparecem. Assim, as fotografias constroem visualmente uma sensação de interioridade: o corpo parece flutuar em um abrigo escuro e quente, como se o dispositivo fotográfico recriasse simbolicamente a dimensão uterina.

Seguindo a mesma linha de experimentação, o vídeo *Murmúrio* (2003) mostra a última vez que a artista amamentou Antonio. Amamentar é, para muitas mulheres, um processo difícil, mas a artista encontrou no vídeo, feito com uma câmera sem lentes, uma

forma de simbolizar e ressignificar este desafio materno, ainda mais conflituoso em uma sociedade capitalista que por vezes inviabiliza o cuidado e gera dificuldades para a mãe.

Trope possui uma série emblemática intitulada *Pandora X* (1998), uma espécie de díptico com imagens de duas vulvas gigantes que representam o lugar de contato entre o interior e o exterior da mulher, um lugar que conecta o bebê ao mundo: um lugar de passagem. A obra ganha uma dimensão política ao expor aquilo que normalmente é tabu ao se tratar de nus femininos: a imagem de uma vulva. Aqui, ela não se apresenta como um objeto de desejo como em muitas imagens pornográficas, mas nos traz um retrato cru, realista, que causa estranheza ao ter sua dimensão aumentada e uma certa deformação das cores e da forma provocada pelas características técnicas da câmera *pinhole*. Tais obras remetem ao mistério da criação e é inevitável sua relação com a famosa e controversa pintura de Gustave Courbet, *A origem do mundo*, de 1866. A pintura, que retrata em primeiro plano a vulva e o ventre de uma mulher, desafiou convenções da época ao representar a nudez feminina sem a idealização mitológica comum no século XIX.

Murmúrio, 2003. *Frame* de vídeo de Paula Trope. Vídeo Hi-8 com câmera de orifício, em *looping*.

Continuando a série de trabalhos relacionados ao íntimo do corpo feminino, Trope realizou a série *Vulvas* (2000), constituída por uma sequência de autorretratos em que a artista realizou uma primeira imagem e depois convidou amigas e familiares a também participarem desse jogo de se expor, como afirmação do corpo da mulher e da estranheza que ele pode provocar. O resultado foi um inventário de vulvas de diferentes formas, cores e tamanhos, uma repetição desse órgão do corpo feminino tão carregado de significados, preconceitos e particularidades.

O que essas fotografias nos evocam no contexto desta pesquisa – além de um olhar para a genitália segundo uma perspectiva não objetificante, como parte componente da região uterina – é uma lógica espacial próxima à da própria câmara escura na criação fotográfica: uma interioridade plena de possibilidades, que se abre, cria, acolhe e se comunica com mundo por meio de um ponto de passagem. Nesse sentido, as imagens parecem instaurar novamente uma espécie de espelhamento entre corpo e dispositivo, como se uma câmara se voltasse para outra. A espacialidade uterina evocada por essas fotografias aproxima-se da própria estrutura da câmara escura, de modo que o corpo aparece não apenas como tema da imagem, mas como figura que ressoa com o funcionamento do dispositivo fotográfico. Vistas a partir dessa chave, essas obras parecem antecipar visualmente nossa formulação da câmara escura como dispositivo uterino.

Além dos conjuntos de trabalhos já mencionados em fotografia e vídeo, Trope realizou uma série de instalações de câmara escura em

Série *Pandora X #1* e *#02*, 1998. Fotografias de Paula Trope com câmera de orifício. Impressão fotográfica digital, moldura de madeira. 155 x 286 x 3 cm (cada). Exposição no Teatro Municipal de São João da Boa Vista, SP, 1999.

Pandora X (#1), 1998. Fotografia de Paula Trope com câmera de orifício. Impressão fotográfica digital, moldura de madeira. 155 x 286 x 3 cm. Edição 1/2 – Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio.

Sem título #01, #02, #03, #04, #05, #06 e #07. Série *Vulvas*, 2000. Fotografias Polaroid com câmera de orifício. Impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão. Políptico, 11,2 x 8,8cm (cada).

diversas cidades e com diferentes formatos, contextos e materiais, como as obras-dispositivo *Câmera-caracol* (2014) e *Câmera-bobina* (2010). Em alguns contextos, elas aparecem como um lugar de contar histórias e recuperar memórias; em outros, como uma maneira de "clarear a caixa preta" – em uma provocação ao pensador Vilém Flusser (2018), que assim denomina as câmeras fotográficas.

Se nas obras anteriores a artista trabalha com câmeras portáteis, nas quais o dispositivo é menor e fica mais próximo do corpo, na obra *Câmera-bobina* ela apresenta a câmara escura imersiva, penetrável, em formato cilíndrico (2,80 m de altura por 3 m de diâmetro). Nesse trabalho, Trope faz uma alusão às latas utilizadas na fotografia *pinhole*, retomando e reconfigurando a proposta de Regina Alvarez, que havia explorado a câmara escura em formato de caixa como experiência coletiva, participativa e pedagógica em espaços públicos, em que as pessoas podem entrar e experimentar diretamente a formação da imagem.

Essa ação de retomada de Trope marca algo recorrente na história da fotografia. A experiência primitiva do fotográfico – que é a imersão corporal na câmara escura "gigante" – foi e continuará sendo experimentada diversas vezes; mesmo na contemporaneidade, ela nunca deixa de produzir encantamento: nunca se repete da mesma forma e nunca se esgota. Cada paisagem, cada luz, cada presença humana, cada formato, cada dimensão e cada proposta experimental modificam o que é vivenciado.

A câmara escura arquitetônica, assim como a própria fotografia, não constitui a invenção de um artista específico, mas um dispositivo histórico que, em diferentes momentos, é reativado e reinterpretado por artistas em contextos diversos. A partir da experiência pioneira de Regina Alvarez no Brasil, diversos artistas passaram a reativar a câmara escura arquitetônica em contextos distintos, produzindo novas experiências sensíveis da imagem e do mundo.

Ainda que instalações de câmara escura permitam um contato direto com os princípios ópticos do fenômeno, sua proposta não se limita a expor ou ilustrar o funcionamento desse dispositivo. O que se produz ali é, antes, uma experiência perceptiva que desnaturaliza o próprio ato de ver, de fotografar, recusando a redução da arte a um mero objeto, e colocando a experiência do espectador como ponto central. Ao experimentar e imaginar outras possibilidades de criação da imagem efêmera, o espectador percebe, em uma relação imersiva de aproximação e estranhamento, que a representação da paisagem é uma construção do olhar.

Registros da *Câmera-caracol*, da série *Câmera-luz*, de Paula Trope (iniciada em 2010 e ainda em curso), expostos no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2014. Câmara escura giratória com três aberturas de luz e duas aberturas para entrada e saída do público. 3 m de altura x 6,40 m de diâmetro.
Da esquerda para a direita e de cima para baixo: vista externa com público saindo da *Câmera-caracol* (fotografia de Fabian Alvarez); Francisco nas nuvens no interior da *Câmera-caracol* (fotografia de Paula Trope); público interagindo no interior da *Câmera-caracol* (fotografia de Fabian Alvarez); e vista externa com público saindo da *Câmera-caracol* (fotografia de Fabian Alvarez).

Seguindo a reflexão de Giorgio Agamben, ser contemporâneo não significa simplesmente pertencer ao próprio tempo, mas estabelecer com ele uma relação de proximidade e distanciamento que permita percebê-lo de forma crítica. Nesse sentido, o retorno de artistas contemporâneos à câmara escura não se explica apenas pelo uso de um dispositivo histórico da fotografia. Ao ser reativada em diferentes contextos artísticos, a câmara escura opera como um objeto anacrônico que desloca nossa relação habitual com as imagens e com a técnica, tornando visível o próprio processo de ver. Assim, cada nova instalação ou experimentação com câmaras escuras reinscreve esse dispositivo no presente, produzindo experiências sensíveis que interrogam a arte e a fotografia contemporânea.

A reativação não precisa ser apenas pela materialidade, formato ou finalidade das instalações da câmara escura imersiva; pode ser também teórica. Ao retomarmos a câmara escura no plano conceitual a partir da noção de fotografia uterina, propo-

mos mais um deslocamento: reconhecer na imersão proporcionada por esse dispositivo uma dimensão de interioridade, gestação e transformação da imagem.

Ao nomear essa experiência como dispositivo uterino, abre-se a possibilidade de que outras práticas e experimentações com a câmara escura sejam percebidas sob uma nova perspectiva, afortunadamente feminista, na qual a formação da imagem deixa de ser unicamente um fenômeno óptico e uma curiosidade histórica e passa a ser compreendida como um processo sensível, imersivo e relacional.

Essa ideia aparece de formas distintas ao longo da trajetória de Trope: na atmosfera de recolhimento e gestação da série *Casulo*, na exposição da vulva como lugar de contato entre interior e exterior e nas experiências imersivas da câmara escura arquitetônica em *Câmera-bobina* e *Câmera-caracol*. Na obra *Pandora X*, Trope mobiliza a metáfora da "caixa de Pandora", aproximando-a simbolicamente da vulva e da própria câmara escura. O mito carrega uma conhecida dimensão misógina, ao sugerir que a abertura da caixa feminina desencadearia o caos no mundo. No entanto, a tão desejada e temida caixa poderia ser compreendida como um espaço fechado que contém forças latentes e cuja abertura desencadeia transformações irreversíveis, não necessariamente negativas.

Ao nomear o uterino na fotografia experimental e confrontar diretamente as formas historicamente construídas de olhar o nu feminino, Trope desloca de forma muito original o pensamento fotográfico para um território de radicalidade feminista. Em *Pandora X*, a caixa homônima, a câmara escura e a vulva convergem simbolicamente como dispositivos de passagem entre interior e exterior, proteção e revelação, criação e gestação, introduzindo na fotografia uma dose de radicalidade, estranhamento e desconforto que tensiona o próprio ato de ver.

“O corpo é instrumento e paisagem dentro do meu processo de trabalho.”

Monica Mansur:
o corpo como um vaso, um lugar que contém

por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**

Monica Mansur (Rio de Janeiro, RJ, 1956) é uma artista com mais de trinta anos de atuação, arquiteta graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pós-graduada em História da Arte e Arquitetura pela PUC-Rio e mestre pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Sua trajetória se inicia com a gravura em metal e, a partir dessa prática, passa a pensar mais a fundo a reprodutibilidade das imagens e a natureza das imagens técnicas, como a fotografia.

A artista vê o corpo como paisagem e, em seu percurso criativo, é possível identificar três formas particulares de produção de imagens que circundam essa relação. A primeira consiste em apropriar-se de imagens médicas – como endoscopias, radiografias e ultrassons –, fotografá-las e, por essa "refotografia", reapresentar o modo como a medicina nos mostra o interior invisível do corpo: imagens que se oferecem como paisagens abstratas, inacessíveis ao nosso olhar sem a mediação de máquinas. A segunda via se baseia em utilizar a fotografia *pinhole* com uma câmera sem lentes posicionada externamente para transformar o corpo – sua "casca" física e orifícios – em paisagem. A terceira consiste em acoplar a câmera sem lente ao próprio corpo em movimento, como se fosse uma prótese com um orifício artificial, uma espécie de terceiro olho que cria imagens a partir da luz do espaço circundante.

Assim, a artista experimenta a fotografia através de sua potência de criação artística e explora diversas possibilidades de perceber o mundo por meio de processos fotográficos artesanais, como a fotografia *pinhole*, a cianotipia e a fotografia infravermelha. Nesse percurso, por ser casada com um médico, passa a se interessar pela visualidade complexa das imagens médicas, desenvolvendo possibilidades de criações fotográficas impressas sobre diferentes suportes e meios; ela denomina "refotografia" essa releitura e manipulação de imagens médicas pela via da fotografia.

> *Ao mesmo tempo, meu trabalho foi [se] desenvolvendo, [se] transformando ou buscando outros caminhos, e eu comecei a ter um olhar mais para dentro de mim. E comecei a trabalhar com uma coisa [com] que eu convivia durante muitos anos da minha vida, por viver com um médico a vida toda, que faz procedimentos endoscópicos. Então, aquilo fez tanto parte da minha vida que comecei a fazer fotografia em cima das imagens médicas.* (Conversa, 2025b)[1]

Esse interesse dialoga diretamente com sua formação inicial em gravura, linguagem marcada pela lógica da impressão, da cópia e da multiplicação de imagens. A passagem da gravura para a fotografia permite à artista expandir essas questões para o campo fotográfico, onde a reprodução, além de ser uma ferramenta técnica, torna-se um problema conceitual. Ao refotografar imagens médicas previamente produzidas por máquinas e mediadas por aparelhos, Mansur trabalha com imagens de segunda ordem, deslocando-as de seu contexto científico para investigá-las como paisagens.

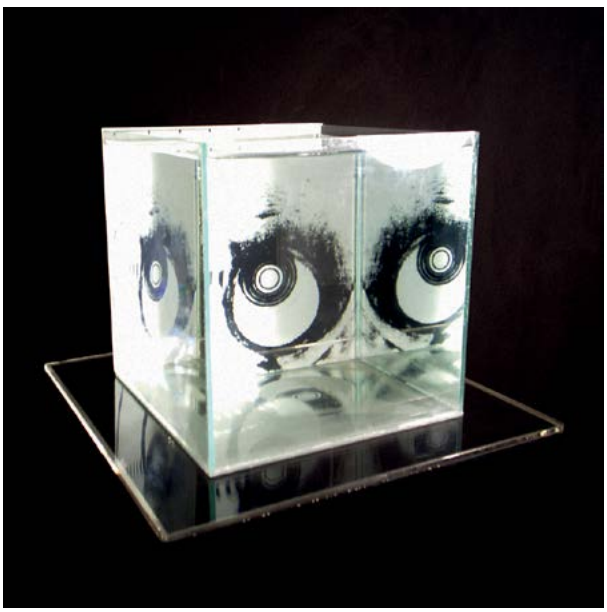
Nas imagens médicas, a mediação atinge seu nível máximo de artificialidade, gerando o que Mansur chama de "pseudoimagens".

1 Conversa com Monica Mansur no ciclo de encontros do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira*, em 2025.

O acesso à realidade interna do corpo é inteiramente bloqueado a nossos olhos nus. A mediação é feita por um equipamento que atua como órgão perceptor primário, uma interface codificando o corpo humano opaco em sinais. A máquina capta emissões invisíveis – ou, no caso da fibra ótica, iluminadas artificialmente – e realiza uma filtragem altamente seletiva para construir a imagem. Como essa imagem gerada não possui um referencial natural no mundo visível cotidiano, Mansur afirma que produz um "olhar contaminado". A mediação é extrema, a imagem se torna um texto abstrato, exigindo uma complexa tradução mental e conhecimento médico especializado para que o observador consiga decifrar o que está vendo. A ideia de contaminação corresponde ao fato de que essas imagens exigem uma tradução mental especializada para serem compreendidas. O observador não reconhece imediatamente o que vê, pois o que vemos não corresponde a uma experiência visual possível a olho nu.

A artista passa a analisar as imagens produzidas e mediadas pela máquina de endoscopia, pelo endoscópio iluminando o corpo por fibra ótica, que faz com que o corpo se transforme em uma "caixa" produtora de imagens. Mansur vê essas imagens como paisagens, denominando-as "paisagens cristais", em referência à noção deleuziana de "imagem-cristal":

> *[...] porque passei a vê-las como um momento real em si e naquele único instante, porque a imagem era uma imagem mediada, uma imagem que não tinha nenhum referencial, trabalhando aí a questão da fotografia tradicional, a questão do referente, a questão*



Cubos mágicos, 2007, de Monica Mansur. Impressão serigráfica epóxi sobre vidro e água.
20 cm³/15 cm³/5 cm³.

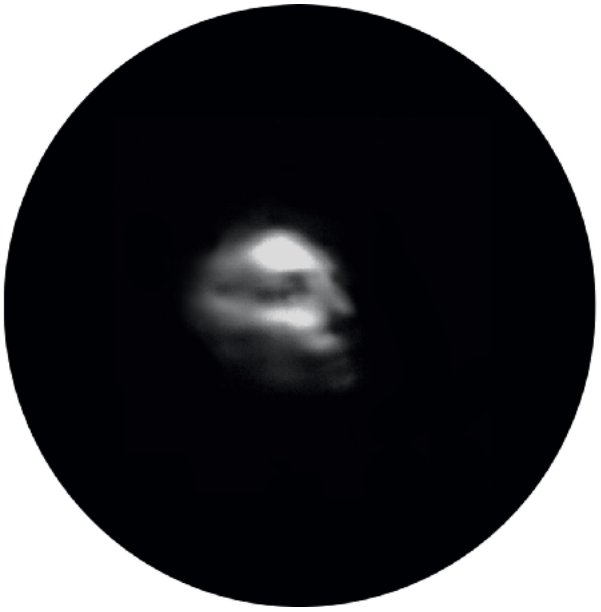
> *da representação. Então, comecei a pensar a fotografia das imagens. "Pseudoimagens" internas do corpo, como uma paisagem que pudesse ser pensada e, aí sim, como ela seria vista? Seria vista, óbvio, com os olhos, porém a mente ia tentar descobrir algo que fosse reconhecível dentro do vocabulário de cada um de nós. Então, as "paisagens cristais" são uma referência a Deleuze, que fala sobre uma paisagem que só existe naquele exato momento em que ela é apresentada.* (Conversa, 2025b)

Mansur explora, assim, as profundas conexões visuais entre as imagens médicas, o corpo e a arte, o que a motiva a desenvolver uma multiplicidade de meios e possibilidades de impressão, instalações e objetos na pesquisa da refotografia. A obra *Cubos mágicos* (2007) parte de imagens do interior do corpo e explora a transparência e a natureza líquida e reprodutível dessas imagens.

É muito curioso que a artista se proponha a olhar para dentro de si e, em vez de construir uma narrativa autobiográfica, pessoal ou íntima, interprete essa interioridade partindo não de seu próprio corpo, e sim da convivência cotidiana com um vasto acervo de imagens anônimas de diferentes corpos desconhecidos provenientes de exames médicos. Esse deslocamento é desconcertante porque revela como as tecnologias de visualização da medicina diagnóstica produzem e reproduzem imagens profundamente despersonalizadas, transformando o corpo em uma espécie de arquivo infindável de paisagens efêmeras e abstratas.

Ironicamente, o que emerge é uma condição humana contemporânea: assim como incontáveis câmeras de vigilância buscam cartografar cada viela do planeta, somos também um corpo anônimo atravessado por dispositivos técnicos que, em busca da doença, revelam nosso "interior" ao mesmo tempo que apagam nossa identidade. Nesse sentido, ideias controversas sobre o que seria um corpo "normal", bem como o próprio binômio saúde e doença, tornam-se objetos visíveis, enquanto o "paciente" é reduzido a um corpo a ser isolado, observado, examinado, classificado, seccionado visualmente, nomeado, transformado em dados, arquivado e estudado a partir de um arquivo infinito de imagens médicas.

Quando Mansur abandona os exames médicos e posiciona a câmera *pinhole* de forma estática para fotografar a "casca" de seu corpo, a mediação deixa de ser altamente tecnológica e passa a ser mínima, mas não por isso mais simples para o operador. Um pequeno orifício regula a passagem



Vislumbres, 2006-2015.[2] Autorretrato de Monica Mansur. Fotografia *pinhole* impressa em pigmento mineral sobre papel. 15 cm de diâmetro.

Vislumbres, 2006-2015. Autorretratos de Monica Mansur. Fotografias *pinhole* impressas em pigmento mineral sobre papel. 15 cm de diâmetro cada.

da luz e projeta a imagem diretamente sobre o suporte fotossensível, e a imagem volta a depender da relação física entre corpo, luz e espaço, sem o complexo aparato de sensores, algoritmos e reconstruções computacionais que caracteriza as imagens médicas. Ainda assim, essa simplicidade não elimina a mediação. O orifício da câmera continua sendo um dispositivo que seleciona, enquadra e transforma o visível em imagem. A pele torna-se um território iluminado pela luz ambiente, enquanto a câmera opera como um instrumento que traduz essa relação em imagens fixas, por vezes diretamente em papel fotossensível colocado no interior de caixas improvisadas, outras em bobinas de filme 135 mm instaladas em pequenos artefatos de captura construídos pela própria artista, como latas, recipientes ou cápsulas adaptadas com um minúsculo orifício que regula a entrada da luz. O corpo fotografado deixa de aparecer como paisagem interior "contaminada" e passa a se apresentar como superfície reconhecível justamente por relevos, dobras, cavidades e orifícios que podem ser pensados como formas de paisagem.

O autorretrato, desde a pintura renascentista até a fotografia contemporânea, é um dos dispositivos privilegiados de construção da subjetividade. Nessas imagens, o rosto possui um peso na tradição da arte ocidental, pois é nele que se concentra a identidade do sujeito. Nos autorretratos de

2 A mesma imagem é utilizada pela artista em mais de um trabalho, por isso não estamos indicando a data em que a fotografia foi feita, mas sim o período no qual ela foi utilizada como base para diversos trabalhos.

Vislumbres, 2006-2015. Autorretratos de Monica Mansur. Fotografia *pinhole* impressa em pigmento mineral sobre papel. Dimensões variadas.

Mansur, essa situação muda, como vemos nas imagens da série *Vislumbres* (2006-2015), realizados com câmera *pinhole,* que dialogam diretamente com uma longa tradição da história da arte ao ocupar um território ambíguo entre o autorretrato e o grotesco.

Enquanto nas imagens médicas nossas vísceras são perscrutadas por máquinas que as recodificam como paisagens inventadas e abstratamente surreais, nos seus autorretratos feitos com fotografia *pinhole* Mansur ressignifica o que seria a visceralidade da condição humana, exacerbada por imagens de sua própria face: um rosto que aparece ora como máscara de carne distorcida e contorcida, ora gritando, ora como superfície, ora como paisagem que se dissolve na escuridão.

É na série de autorretratos que a artista percebe como o pequeno orifício da câmera encontra uma analogia inquietante com os próprios orifícios do corpo – olhos, boca, narinas – que aparecem reiteradamente nas imagens do rosto da artista como aberturas por onde o mundo entra. Essa recorrência dos orifícios da face aproxima o corpo da própria lógica da câmera *pinhole*, como se o rosto se tornasse uma superfície perfurada por onde a luz do mundo penetra, sugerindo o corpo como uma espécie de câmara obscura viva. A câmera de orifício passa, então, a ser pensada por ela como um órgão sensorial suplementar: uma prótese óptica, uma espécie de câmara escura corporal, aproximando-se da ideia de um espaço interno

capaz de receber e transformar a luz, como uma cavidade sensível artificial alterando o corpo, acoplada a ele.

A fotografia *pinhole* aprofunda na artista a ideia do corpo como recipiente, vaso, um lugar que contém imagens, mais especificamente a do corpo como uma casca que contém paisagens, dos orifícios como acesso a essas paisagens, como aparece nesta declaração da artista:

> *Outra coisa que eu comecei a perceber nesses trabalhos [autorretratos], depois que já [se] passaram muitos anos, foi o quanto os orifícios da face se transformam em uma coisa muito evidente e relacionada com a entrada para dentro do corpo do que poderia ser uma câmera obscura dentro de uma câmera obscura. Como os olhos, o orifício dos olhos, do nariz, da boca, como eles ficam evidentes na apresentação dessas imagens. E como são entradas para as paisagens anteriores.* (Conversa, 2025b)

A partir da ideia mais complexa do corpo como casca que contém imagens, Mansur faz um paralelo entre o corpo sendo visto externamente e as diferentes possibilidades de percepção do corpo como paisagem:

Vislumbres, 2006-2015. Autorretratos de Monica Mansur. Fotografia *pinhole* impressa em pigmento mineral sobre papel. Dimensões variadas.

Panoramas imaginários, 2009-2026.
Fotografia *pinhole* de Monica Mansur em filme 120 capturada sem enquadramento. Dimensões variadas.

> *Nos autorretratos de corpo inteiro, o corpo tornou-se paisagem por fora. Como um modelo, tornou-se a caixa e, ao mesmo tempo, o mundo, a paisagem inteira. É claro que o* pinhole *continua trazendo a coisa do reflexo da luz, do branco e do preto, do fundo, da luz, da sombra, dos opostos que a fotografia traz. O externo tornou-se mais visível e também é paisagem. Então, voltamos aqui àquela questão do dentro como paisagem, do fora como paisagem.[...] E como a casca pode se tornar paisagem e o interior também, ao mesmo tempo. Usamos a câmera escura para capturar a paisagem, capturar o corpo, trazer para dentro da caixa a imagem e a iluminação. [...] E a câmera escura é isto: ela guarda uma maravilha, que é a imagem que está lá fora, que é trazida aqui para o nosso mundo visual.* (Conversa, 2025b)

Nos autorretratos realizados por Mansur com câmera *pinhole*, abrem-se outras possibilidades e conceitos ao expor o corpo feminino, e o corpo nu da artista não se apresenta

como objeto disponível à contemplação masculina, e sim como presença misteriosa e esquiva que emerge e se dissolve na escuridão.

A longa exposição transforma o corpo em um campo de luz e sombra em movimento – frustrando as expectativas de nitidez, pose imóvel e legibilidade que tradicionalmente sustentam a visualidade do corpo feminino na história da arte. Através da fotografia *pinhole*, a artista torna a imagem do corpo feminino um rastro parcialmente inacessível, deslocando-o da condição de objeto oferecido ao olhar para a de vestígio de um corpo que percebe, experiencia e se move pelo mundo, pensando e construindo a própria imagem.

Nos *Panoramas imaginários*, série em andamento de 2009 até hoje, Mansur também passou da paisagem do interior do corpo para a de fora dele ao prender a câmera a seu próprio corpo em deambulações e caminhadas. O corpo passa, assim, a perceber e receber a paisagem a seu redor, em um movimento inverso ao de colocar a câmera longe de si e capturar a si própria. Nas palavras da artista:

> *[...] sonhar que eu pudesse capturar dentro de mim a paisagem que está no espaço, como se eu abrisse os meus orifícios que apareceram nos primeiros* selfies *do meu rosto, como se eu pudesse abrir aqueles orifícios e capturasse esse espaço, essa luz, com toda essa imagem no espaço, [como se] pudesse entrar dentro. Então, essa câmera faz isso. Ela captura o espaço em que eu estou, esse espaço que me envolve.* (Conversa, 2025b)

Quando, por fim, a artista prende a câmera *pinhole* ao próprio corpo em movimento, essa mediação se desloca novamente. A câmera, mais do que um dispositivo externo que observa o corpo, funciona como uma extensão do organismo. O pequeno orifício da câmera se aproxima metaforicamente de um novo órgão sensorial, uma prótese óptica que capta a luz do espaço circundante enquanto o corpo se desloca. Este talvez seja o desdobramento mais radical: nesse momento, o corpo deixa de ser objeto da imagem e se torna suporte e dispositivo de visão. A câmera presa ao corpo registra aquilo que outras partes do corpo percebem não pelos olhos, mas pela pele, pela audição, pelo movimento, pela orientação do corpo no espaço ou mesmo por dimensões perceptivas mais misteriosas ou inexploradas. A imagem resultante já não corresponde a um ponto de vista humano tradicional; é como se o corpo inteiro se transformasse em um

Paisagem elástica, labirinto, 2019-2025. Fotografia *pinhole* de Monica Mansur em filme 120, com impressão em pigmento mineral sobre papel algodão e papelão corrugado. Medidas variáveis.

órgão sensorial ampliado, um grande olho acoplado como prótese.

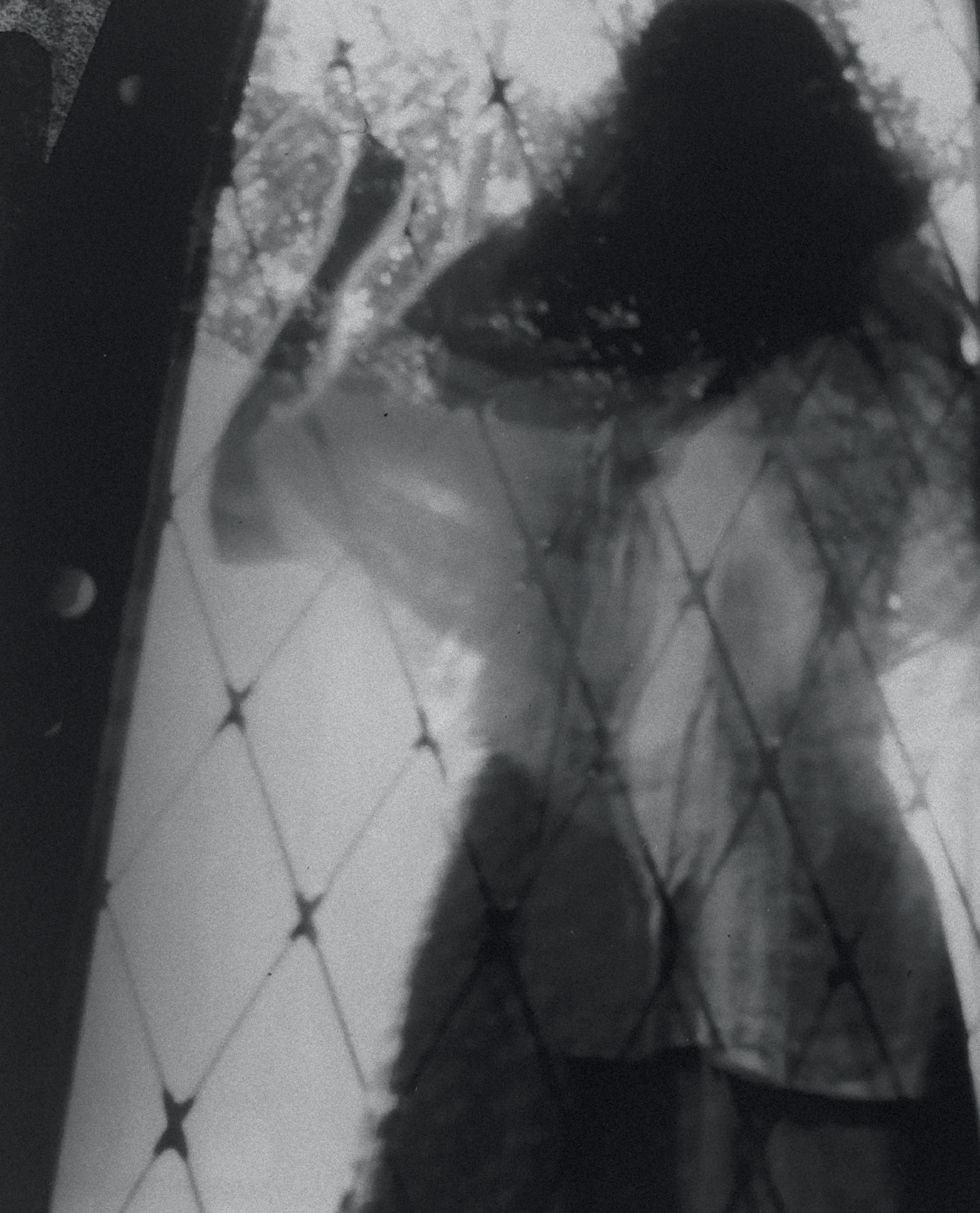
A obra de Mansur nos faz questionar: quem somos nós? Em vez de afirmar uma identidade, a pergunta parece permanecer ainda sem resposta, como se a dimensão subjetiva cedesse lugar a forças mais primitivas ou pulsionais, capazes de expor zonas mais profundas da experiência psíquica. Nesse sentido, a fotografia *pinhole* revela toda a potência de sua simplicidade técnica: um simples orifício sem lentes torna visíveis aspectos que frequentemente escapam às formas mais controladas de representação fotográfica.

A relação entre corpo e máquina não aparece como uma fusão altamente tecnológica, como a de um *cyborg* futurista: a câmera de orifício é um dispositivo extremamente simples, quase primitivo, e a proposta aproxima-se antes de um *cyborg* precário e artesanal, em que a prótese óptica surge de soluções improvisadas e de baixa tecnologia, de modo que a hibridação se torna menos tecnológica e mais perceptiva. O corpo não é somente aquilo que é visto; ele opera como um campo sensorial que absorve a paisagem luminosa ao redor, como se fosse uma câmara escura viva e em movimento.

Na obra *Paisagem elástica, labirinto* (2019-2015), Monica Mansur apresenta o panorama fotográfico captado a partir da experiência da câmera *pinhole* presa ao corpo em movimento como uma instalação fragmentada e sinuosa. A obra desloca a paisagem do negativo em filme fotossensível para uma forma impressa que desafia as estratégias conhecidas de imersão associadas à imagem panorâmica. A visão totalizante típica do panorama dá lugar a um olhar que se perde em um percurso labiríntico no qual o espectador perde a estabilidade do horizonte e precisa reorganizar sua percepção diante das dobras e fragmentos da imagem. Sem conseguir reconstruir a experiência perceptiva da continuidade panorâmica, o espectador se defronta com o caráter construído, instável e performativo da fotografia panorâmica. Nesse sentido, a artista subverte a própria lógica histórica do panorama, originalmente concebido como um dispositivo arquitetônico imersivo destinado a ocultar a construção da imagem e a garantir ao espectador uma visão contínua e totalizante da paisagem.

Ao alternar entre a refotografia de imagens médicas, a observação da superfície corporal por meio da câmera *pinhole* e a incorporação da câmera ao próprio corpo em movimento, Mansur constrói um conjunto de operações que tensionam continuamente a fronteira entre interior e exterior, entre corpo e paisagem, entre mediação técnica e experiência sensorial da imagem.

Esse percurso pouco usual atravessa dispositivos ópticos precários e sistemas de visualização altamente informatizados, da gravura à imagética médica, da instalação à fotografia experimental, e conduz a artista a elaborar uma reflexão singular sobre a natureza da imagem a partir do corpo. Em sua obra, este aparece como objeto misterioso, paisagem, recipiente de imagens e interface sensível para dispositivos ópticos que ampliam a percepção, enquanto as imagens produzidas por esses dispositivos nos interrogam – sem respostas estanques – sobre quem somos. Um corpo atravessando a paisagem e os limites borrados entre ver, sentir, interpretar, conhecer, criar e imaginar.



“Na minha produção, a relação com o uterino ocorre a partir do silêncio criativo do meu corpo diante de um corpo/corpos sem visor e um orifício à minha frente, como um corpo que em seu interior gera uma outra vida.”

Neide Jallageas: a imagem policentrada

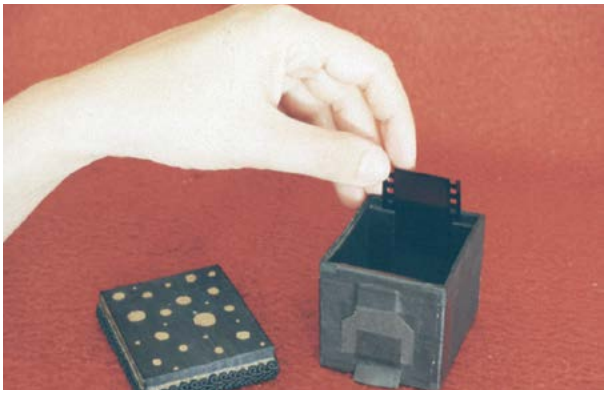
por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**

Neide Jallageas (Marília, SP, 1959) é artista visual e criadora e coordenadora da Kinoruss Edições e Cultura, uma editora independente focada na construção de imagens produzidas por artistas russos e soviéticos. Há trinta anos vem se dedicando à investigação teórica e produção artística que explora a conexão entre literatura, fotoperformance e fotografia, temas esses explorados em seus estudos de mestrado, defendido em 2002 na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Para esta pesquisa, iremos nos concentrar na análise de imagens produzidas com o que a artista denomina "câmera de orifício", entre elas a série *Vestígios* (2000), que integrou essa pesquisa desenvolvida na pós-graduação. Essa série é composta pela instalação *Realidades meramente superficiais*, que foi exposta no Paço das Artes no ano 2000, e pelo vídeo *Intervalo,* do mesmo ano. Além do Paço das Artes, os trabalhos foram expostos na Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, no MAM São Paulo, no Masp, no Sesc, no Centro Cultural São Paulo, no MIS de São Paulo e no Itaú Cultural. O vídeo *Intervalo* foi exibido, no Brasil e no exterior, como parte da importante retrospectiva de videoarte *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, que contou com curadoria de Arlindo Machado e realização do Núcleo de Cinema e Vídeo do Itaú Cultural, onde foi apresentado pela primeira vez antes de itinerar. Também está documentado em publicações do Itaú Cultural e analisado em pesquisas acadêmicas sobre o cinema e vídeo brasileiro.[1]

A artista concebeu a instalação *Realidades meramente superficiais* a partir de um conto fundamental de Clarice Lispector, *A imitação da rosa*, publicado inicialmente na coletânea *Laços de família* (1960). A personagem principal, Laura, é uma mulher de classe média que tem uma experiência com a loucura e vive um drama existencial: ela acabou de retornar de uma internação psiquiátrica e se sente aterrorizada pela iminência de um novo colapso emocional. Para sobreviver ao estigma e ser aceita socialmente, ela se obriga a sustentar uma falsa imagem de si diante do olhar do outro. Laura cria uma máscara de controle absoluto, rotina e submissão, simbolizada pela impessoalidade de sua casa e por suas roupas recatadas, como um vestido marrom com gola de renda creme, que ela escolhe usar para esperar seu marido chegar do trabalho.

O conto foi escrito em meados da década de 1950 e ilustra uma discussão do campo da loucura que reverbera até os dias de hoje, em que o sofrimento mental feminino é patologizado pela psiquiatria e pela sociedade sob um olhar masculino estigmatizante. Um dos termos que se destaca é "histeria", que deriva da palavra grega "*hystera*" e significa útero. Na Antiguidade, acreditava-se que o útero "migrava" pelo corpo feminino, causando doenças físicas e psicológicas quando as mulheres não seguiam as normas sociais impostas, como o casamento ou a maternidade. A psiquiatria clássica, durante um longo tempo, utilizou a histeria para naturalizar a dominação masculina, tratando a independência, o desejo sexual ou a insatisfação feminina como "desvios" ou "loucura". O tratamento muitas vezes era controlador, objetificante, punitivo, frio e focado em enquadrar a mulher em uma "normalidade" doméstica e submissa.

1 https://encurtador.com.br/XKku



Câmeras utilizadas na instalação fotográfica *Realidades meramente superficiais*, 2000, de Neide Jallageas. Da esquerda para direita: Cunhatã 2, Iraci, Minha Mãe, Laurinha, Maria Luiza, Paula e Carlotinha.

Em um esforço exaustivo e angustiante para não se desintegrar perante o julgamento do marido, dos médicos, dos conhecidos e da sociedade, a personagem Laura esconde do olhar do outro seu mundo interior. Um mundo criativo, autêntico e repleto de desejos, representados pela beleza exuberante e inebriante das rosas. Na narrativa clariceana, entrar em contato com esse seu lado era fonte de ansiedade para a personagem, pois ela temia que o transbordamento do desejo a fizesse perder o controle, desintegrar-se e retornar ao estado de loucura. O conto relaciona as rosas à imagem de perfeição, e mostra que Laura considerava que buscar – ou tentar imitar – essa perfeição seria uma tarefa muito arriscada, que poderia tornar-se um gatilho e provocar seu adoecimento. Assim, em um trecho do conto, as flores compradas na feira perdem o *status* de um "presente para si" e tornam-se objetos perturbadores que parecem cegá-la com seu esplendor, colocando em risco a vida plácida, submissa e contida que ela tenta performar para sobreviver ao estigma do hospício. No conto, cada pessoa que observa Laura tem um olhar diferente sobre ela, mas todos à sua volta esperam que Laura performe essa normalidade controlada.

A partir dessa interpretação do conto, considerando a ambivalência e hesitação de Laura – e as personas que ela guarda em si mesma e que podem aflorar possivelmente com a loucura –, bem como a ideia dos diferentes pontos de vista de pessoas de seu convívio perscrutando sua vida, Jallageas criou sete câmeras, sete aberturas, sete olhares diferentes, como os personagens do conto de Lispector. Cada uma com características físicas próprias: uma mais gorda, outra mais magra, uma mais alta, outra de estatura média, outra mais baixa.

As sete câmeras ganharam nomes de figuras femininas – Cunhatã 2, Iraci, Minha Mãe, Laurinha, Maria Luiza, Paula e Carlotinha –, que foram escolhidos por Jallageas mesclando as personagens do conto e as pessoas de seu círculo pessoal, como um modo de personificar os diferentes olhares e pontos de vista sob a figura fotografada, já que cada câmera possui características diferentes e está posicionada em uma direção particular em relação à Laura: a imagem de Laura nunca é a mesma; é diferente para cada uma

Realidades meramente superficiais, da série *Vestígios*, 2000, de Neide Jallageas. Instalação fotográfica com ampliações fotográficas em papel fibra.
Registro da montagem na exposição *Século XX: arte do Brasil*, curada por Nelson Aguilar e Jorge Molder na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. 25 de outubro de 2000 a 20 de janeiro de 2001. Foto Margarida Ramalho.

dessas pessoas. As câmeras foram dispostas em semicírculo enquanto a artista – encarnando Laura – permanecia no centro em posição imóvel durante alguns segundos, segurando uma rosa na mão.

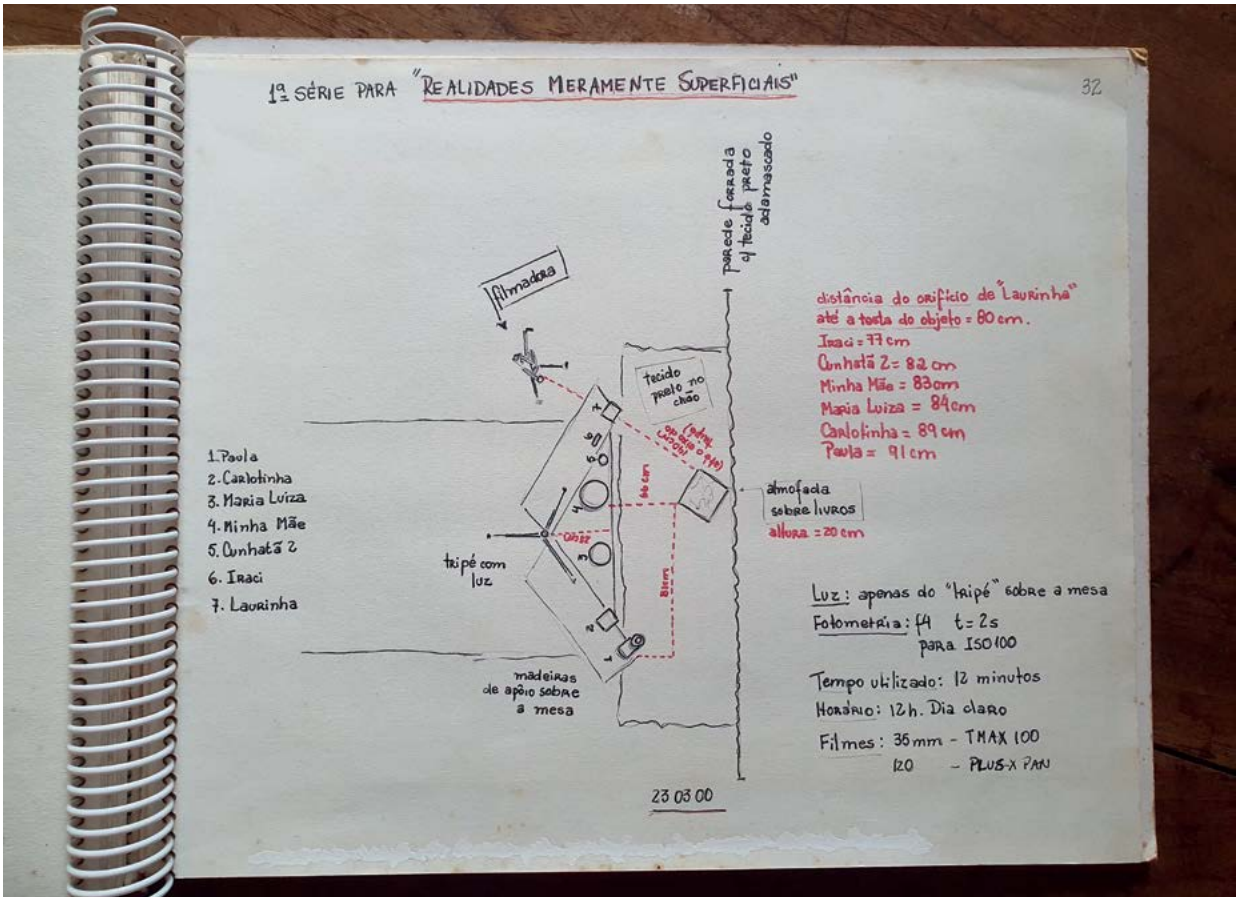
Para a instalação no espaço expositivo, as câmeras foram substituídas pelas imagens por elas geradas, e foi colocado um banco no centro, convidando o público a se sentar e, assim, experimentar ocupar o lugar de Laura. O curioso dessa obra de Jallageas é que, ao se sentar, o espectador não está apenas olhando Laura representada nas imagens a seu redor, mas está também ocupando a posição de ser olhado. Se o visitante imaginar que no local das imagens havia as câmeras, ele consegue identificar a direção de cada olhar, de cada lente.

Na ação performativa de captura das imagens, Jallageas nos apresenta a ideia de "policentrismo" ou "centros múltiplos", um conceito que faz parte dos estudos da artista sobre a "perspectiva inversa", teorizada pelo filósofo e matemático russo Pável Floriênski (1882-1937), cujo livro homônimo foi traduzido por ela e publicado pela Editora 34 em 2012. Jallageas defende que a investigação e a práxis artística sobre outro uso da perspectiva que não seja unicamente a linear são características das vanguardas russas e soviéticas. Tais estudos foram aprofundados em sua tese de doutorado *Estratégias de*

construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento, na qual analisa os ícones russos medievais e a produção das vanguardas até chegar ao cinema de Tarkóvski.

Nesse contexto, o policentrismo nas imagens de Jallageas, mais do que uma escolha técnica, traz uma perspectiva poética de deslocamento do olhar sobre o sofrimento psíquico. Em contraste com formas de apreensão fotográfica centralizadoras, a obra desestabiliza a fixação da personagem em um único enquadramento. A partir desse policentrismo, a imagem de Laura se constitui como uma teia de olhares, relações e valores, sem se deixar fixar em uma verdade única.

Enquanto certos discursos médicos historicamente associaram o corpo feminino – em especial o útero – à histeria e à loucura, as câmeras de Neide tensionam essa herança da medicina e da fotografia. No conto, Laura vive sob o medo de um novo colapso mental e se esforça minuciosamente para controlar seus comportamentos, pensamentos, desejos e impulsos, utilizando rotinas repetitivas e uma imagem comedida de si para provar à sociedade que está "bem". Em oposição às exigências sociais de vigilância e autocontrole que isolam os pacientes psiquiátricos, a câmera de orifício atua de forma "cega", sem



Planta da captura das imagens, inclusive da câmera que iria gerar o vídeo *Intervalo*, da série *Vestígios*, 2000, de Neide Jallageas. Fonte: *Caderno de trabalho* complementar à dissertação de mestrado (Lima, 2002).

visor, deixando o artista desarmado e abraçando de forma lúdica a fragilidade, o imprevisível, a surpresa e o erro.

O ato de "perder o controle", de falhar, não é um sintoma, mas uma ferramenta legítima de criação que contrasta com os dispositivos de registro fotográfico da histeria no século XIX, como os desenvolvidos por Jean-Martin Charcot na Salpêtrière,[2] onde as mulheres eram observadas, registradas, classificadas, e a imagem fotográfica servia como prova, evidência diagnóstica, fixação da doença, classificação do corpo feminino em tipologias visuais estáveis. Muitas dessas mulheres fotografadas na Salpêtrière eram dirigidas, colocadas em poses "histéricas", ou seja, não se tratava apenas da observação de uma suposta doença, mas da produção da imagem encenada das doenças.

O policentrismo não se reduz à multiplicação de pontos de vista, não é apenas uma metáfora; é uma condição formal da imagem produzida por um dispositivo de câmaras escuras que recusam a ideia de verdade objetiva como critério de construção visual, o que também envolve a performatividade.

Essa performatividade na obra de Jallageas pode ser analisada a partir da articulação de três instâncias indissociáveis, em um sistema triangular: a primeira é a ação performativa da artista na experiência efêmera do corpo que encarna Laura ao longo de um tempo dilatado; a segunda são as fotografias *pinhole* produzidas pelo dispositivo de câmaras de orifício, que se apresentam como vestígios físicos gestados no interior do dispositivo; por fim, há os registros que documentam, que tornam esse processo visível, como o vídeo *Intervalo* e os cadernos da artista. Sobre a questão da alteridade, da participação ativa tanto das câmeras quanto da personagem que está envolvida na performatividade, a artista escreve em seu *Caderno de trabalho*:

> *Na verdade, mais do que câmeras de orifício, esses equipamentos personalizados constituíram-se em sete observadoras, sete mediadoras necessárias para a construção da linguagem. E Laura? Ficaria ela posando tranquilamente para um instantâneo fotográfico? Ela, um simples e insignificante objeto fotográfico, um "referente", como a nomeariam todos (ou quase todos) os teóricos da fotografia? [...] Também ela seria (é) atuante – não apenas com os olhos, dirigidos única e exclusivamente a uma câmera – [...]. É toda pulsação do seu corpo, durante o tempo que fica exposto à luz, que adentra o interior de cada câmera enunciando um discurso próprio, que só se completa quando a imagem se forma na superfície fotossensível. Cada ponto de sua pele e de suas roupas absorve e reflete luz. Nesse espaço onde a pulsação em trânsito, em passagem, de um corpo a outro se comunica é onde o diálogo se estabelece e a tela do discurso plural se faz, ainda que em estado de latência.* (Lima, 2002, p. 34-35)

2 A Salpêtrière era um grande complexo hospitalar em Paris que, entre os séculos XVII e XIX, funcionou não apenas como um hospital, mas como um dispositivo de controle social e um "museu patológico vivo" de mulheres consideradas loucas e desviantes, que incluía as pobres, as prostitutas, as epilépticas e as diagnosticadas como histéricas. Esteve sob a direção de Jean-Martin Charcot no século XIX, conhecido por fazer demonstrações públicas (quase espetáculos), tendo a fotografia sido usada por ele para encenar, registrar e legitimar a "invenção" da histeria feminina, classificando os sintomas em tipos visuais.

Ao analisar a relação entre performance e imagem em *Le corps-caméra: le performer et son image*, a historiadora da arte francesa Sophie Delpeux aponta que, dentre as diversas formas de articulação entre imagem e obras efêmeras, há práticas em que a imagem não surge como simples documento do gesto, mas participa de sua própria formação de forma consubstancial (Delpeux, 2010). Esse é o caso das fotografias *pinhole* policentradas produzidas por Neide Jallageas, que, quando ampliadas, ocupam lugar central na instalação *Realidades meramente superficiais*, da série *Vestígios*; elas deixam de operar como registro documental e se tornam núcleo da própria realização da ação performativa, sua razão de existir.

A própria câmara escura pode ser pensada para além do aparato técnico como dispositivo performativo primevo de encenação e produção de experiências, também descrito e utilizado para essa finalidade pelo cientista e dramaturgo napolitano Giambattista della Porta (1535-1615). Ao reposicionar a câmara escura para além do paradigma cartesiano – como o fez este renascentista –, situando-a em um campo em que a racionalidade convive com a encenação, a ilusão, o desejo, a memória, a magia e a fantasia, a historiadora da arte australiana Anne Marsh afirma que a fotografia não se limita a representar o desejo, mas opera como um dispositivo desejante, um processo que produz desejo e que, nesse sentido, traz um legado de performatividade das antigas câmaras escuras, exploradas por mágicos, videntes e charlatães (Marsh, 2003).

Um modo possível de pensar a performatividade na captação fotográfica das câmeras artesanais seria por uma dimensão ritual que não se confunde com uma prática mística, mas se relaciona tanto à processualidade lenta e minuciosa das próprias práticas fotográficas de câmara escura quanto à materialidade do corpo em performance ao longo de um tempo dilatado. Esse processo pode ser observado na obra de Jallageas em seus pequenos gestos e expressões que evocam os rituais de Laura encenando uma normalidade inalcançável. Essa natureza ritualística da construção da imagem consiste menos em um ritual de "cura" no sentido clínico ou mágico e mais em uma reconfiguração sensível em que, pela performatividade da fotografia, acontece uma elaboração e um deslocamento da experiência da loucura.[3]

Para realizar uma imagem com uma câmera de orifício, todos os sentidos atuam, porque, além de não ter lentes ou objetivas, ela não possui visor para o fotógrafo realizar o enquadramento desejado, o que torna o fotógrafo "cego ao menos dos olhos", como afirma Jallageas. Sendo assim, o fotógrafo "lança mão de todo seu corpo, de outros sentidos além da visão, para intuir ou perceber a cena que será impressa na película" (Conversa, 2025b).[4] Sobre o processo de feitura das imagens, a artista reflete:

> *A fotografia é elaborada pelo planejamento da cena e pelo conhecimento anterior que se tem de todo o processo fotográfico. Entretanto, esse conhecimento*

3 A própria história da reforma psiquiátrica brasileira contém esse desejo do cuidado em liberdade, pela arte, visando o fim dos manicômios, das internações psiquiátricas que deixam sequelas – como as que acometeram a personagem de Clarice – para tantas mulheres ainda hoje.

4 Conversa com Neide Jallageas no ciclo de encontros do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira*, em 2025.

> *nunca é capaz de antecipar completamente o resultado. A gente trabalha com a surpresa de verdade. Se a câmera é muitas vezes considerada uma "arma" na mão do fotógrafo, a câmera de orifício o deixa completamente desarmado. Ela o chama para o ato. Quer sua cumplicidade. É caprichosa. Pede-lhe tato e não visão. Pede-lhe largueza do espaço para que o acontecimento fotográfico ocorra em seu interior escuro, protegido, onde se engendra o duplo e o novo, a surpresa da imagem inesperada, latente na sutileza das marcas de raios luminosos, onde se revela o de fora no de dentro, onde se alternam deslocamentos entre o eu e o outro em um trânsito que se extinguirá quando cessar a luz.* (Conversa, 2025b)

Para fazer uma fotografia, as lentes organizam os raios; a câmara de orifício, no entanto, por não possuir lentes, não consegue organizar tão precisamente os raios de luz, resultando em imagens menos nítidas, com foco suave, um pouco fantasmáticas. As lentes nas câmeras fotográficas convencionais separam o interior da câmara do mundo, constituem uma mediação entre dentro e fora. Em contraposição, o orifício é a passagem, a comunicação entre interior e exterior.

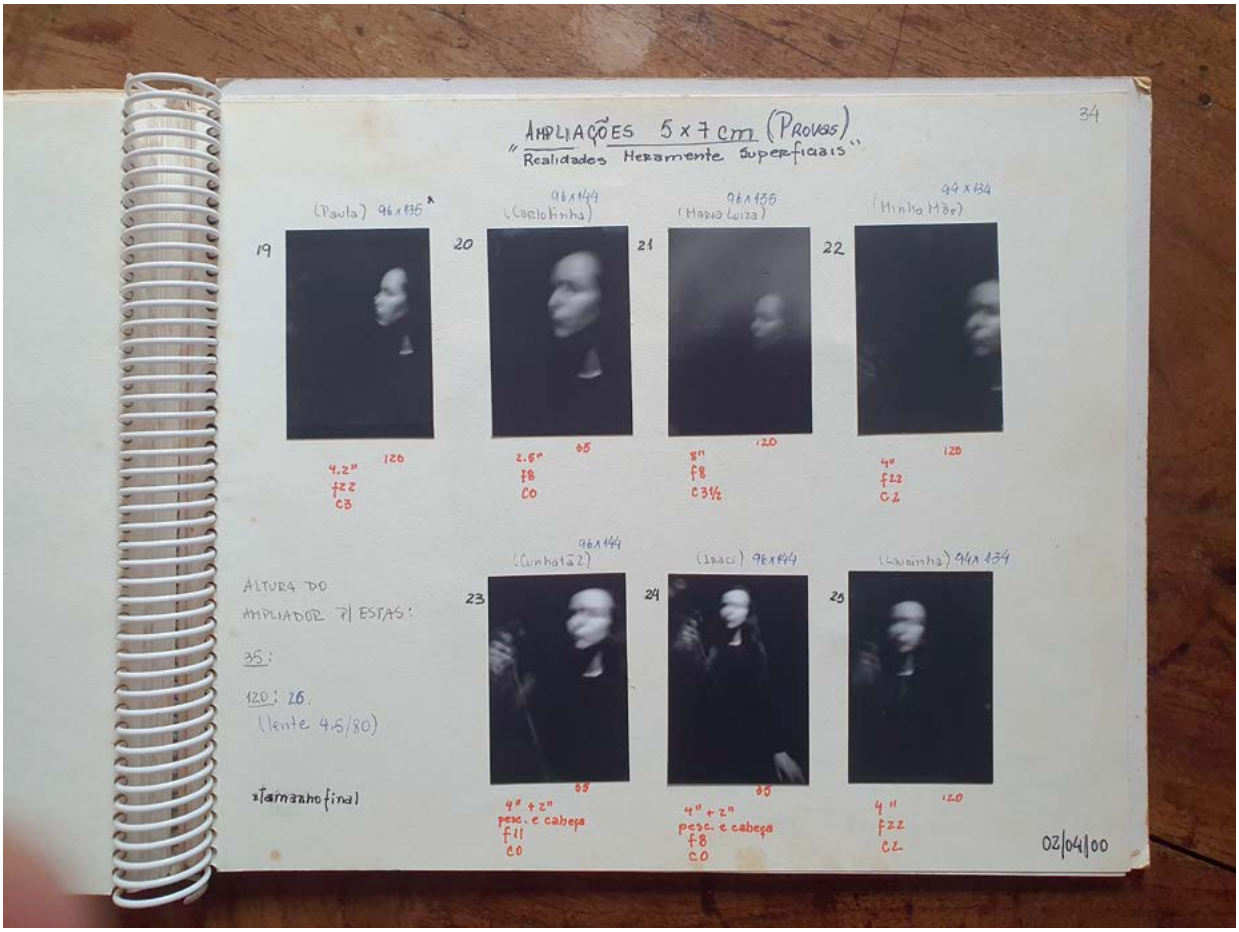
Para Jallageas, o policentrismo é um dispositivo que permite reorganizar a relação entre sujeito, imagem de si e imagem do outro sobre si, recusando a redução da experiência a um único ponto de vista. Ao reinterpretar o conto de Clarice Lispector, a artista propõe outra forma de ver e de conhecer a complexidade do sujeito em sofrimento, aplicando uma visão policêntrica.

Nesse contexto, a ideia de performatividade é central e envolve não somente a artista, mas a luz, a imagem e as câmaras escuras. O antropomorfismo na obra de Jallageas se dá de maneira paradoxal: ao mesmo tempo que a artista busca uma "inteligência de criação" que vá além do ser humano (inspirando-se na botânica e na polinização das flores), atribui características inteiramente humanas a seus dispositivos, o que se materializa na construção das sete câmeras de orifício, que são concebidas fisicamente como personagens humanos e ganham "corpos".

Nessa dinâmica, a artista, as câmeras antropomorfizadas e a luz atuam em conjunto, e cada uma executa uma performance específica para que a imagem seja criada. A artista afirma que utiliza a fotografia como uma performance na qual seu próprio corpo encarna uma persona literária, e não como autorrepresentação.

Posicionando-se no centro do espaço, Jallageas realiza ações cotidianas ao longo de várias horas na frente da câmera com o orifício aberto. A artista performa o passar do tempo: em um único fotograma, ela aparece inicialmente de roupa preta e lenço na cabeça e, após horas levantando, tomando café e se movimentando, termina o registro de cabelo molhado e moletom branco.

O projeto de Neide também foi concebido desde o início sob o conceito de "corpos luminosos e performances de luz". Um exemplo ocorre quando Jallageas deixa velas acesas diante da câmera: o resultado impresso não mostra a figura estática da vela, e sim um rastro branco que corresponde à acumulação da luz ao longo das horas em que dura a exposição, registrando, em uma única imagem, a variação contínua da emissão luminosa à medida que a vela se consome, tornando perceptível um processo



Provas de contado de *Realidades meramente superficiais,* da *série Vestígios*, 2000, de Neide Jallageas.
Fonte: *Caderno de trabalho* complementar à dissertação de mestrado (Lima, 2002).

que, em nossa percepção ordinária, não se apresentaria dessa forma.

Em relação às câmeras, em vez de serem meros aparelhos de registro, elas performam simultaneamente como espectadoras e personagens, atuando de forma caprichosa, exigindo a cumplicidade do agente fotográfico e pedindo "tato e não visão". Cada uma das sete câmeras antropomorfizadas "olha" para o corpo em performance de Jallageas a partir de sua própria perspectiva, garantindo a multiplicidade de olhares sobre a cena. A inteligência da obra desloca o útero de justificativa para a histeria – como foi tratado ao longo de séculos – para símbolo de potência criativa na fotografia de câmara escura. Por meio de uma complexa teia de escolhas estéticas e conceituais envolvendo corpos luminosos e performances de luz, a artista desenvolve um intricado dispositivo de câmaras escuras que produzem uma imagem policentrada e polifônica da personagem no escuro, como uma presença fantasmática, em que seus medos, sua hesitação e seus desejos se inscrevem em rastros de luz. Ao encarnar a protagonista de Lispector e segurar singelamente uma rosa, Neide Jallageas

reescreve ativamente a narrativa, reencenando silenciosamente o desejo de um novo destino para Laura:

> *As imagens possíveis para Laura devem surgir da escuridão. Deixarei a um atrevido devaneio que possa ter escapulido de seu resguardado universo onírico, escorregando pela brecha de seu cansaço, na fragmentação do texto onde a linearidade estalou. Devaneio esse que o conto não contou, mas convidou a ser contado. O desejo navegando por essas águas submersas resgatará esse conto na intertextualização do jogo e enunciará as possibilidades de liberação ou de contenção da luz que se gravará no papel.* (Jallageas, 1999, p. 19)

Jallageas menciona uma inteligência uterina de criação que não está apenas no ser humano, não é exclusivamente antropomórfica; pode ser também observada nas plantas durante a polinização das flores, na forma como a flor se abre e recebe o pólen depositado pela abelha. Essa inteligência de criação, de fertilidade, de gestação que está na natureza se mostra presente também nas câmeras feitas artesanalmente – e muitas vezes, paradoxalmente, na própria experiência da loucura, pois esta não traz apenas sofrimento. Para Jallageas, a câmera performa como um dispositivo vivo ("uterino") que, em seu interior escuro e protegido, gesta o acontecimento fotográfico e engendra a surpresa, a imagem de Laura, que, ironicamente, não pode ter filhos, de modo que nela o útero está em um lugar de falta e inadequação.

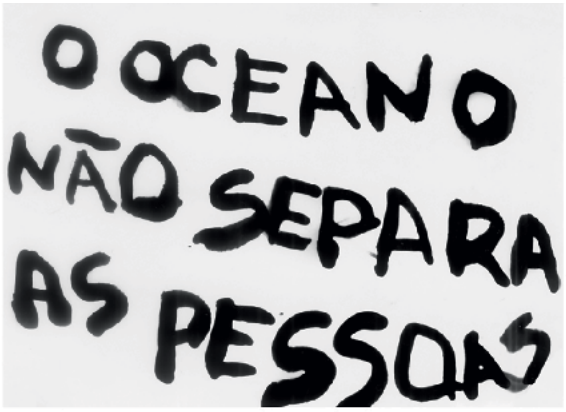
"A câmara escura e o útero se entrelaçam no meu trabalho como espaços de gestação e revelação. Ambos acolhem, envolvem e permitem a transformação da luz em matéria – seja uma imagem fotográfica que se forma no silêncio da pinhole*, seja a vida que se desenvolve no ventre."*

Irene Almeida:
a gestação da imagem

por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**

A presença de artistas negras como Irene Almeida (Belém, PA, 1968) no campo da arte contemporânea brasileira participa de um movimento mais amplo de revisão crítica da historiografia, em especial dos critérios de legitimação e visibilidade, que, por muito tempo, operaram por apagamento e escuta seletiva. Nesse contexto, memórias, ancestralidades, saberes e materialidades vinculadas a territórios e experiências negras situadas no Sul Global deixam de aparecer como elementos marginais, exóticos ou exteriores ao contemporâneo e passam a tensionar seu próprio centro. No caso de Irene, essa proposição não se apresenta em um plano temático, mas no próprio processo, em que cuidado, transmissão, ancestralidade, relação e território se configuram como princípios de formação da imagem e como uma outra economia da imagem.

A artista iniciou seu aprendizado e sua trajetória múltipla como artista, educadora, fotojornalista e gestora cultural em uma oficina de fotografia artesanal na Fundação Curro Velho – importante centro de formação na cidade de Belém –, que oferece gratuitamente centenas de vagas em oficinas de iniciação e aperfeiçoamento em diferentes linguagens artísticas e campos culturais. A partir dessa sua experiência, pouco tempo depois a artista conhece a Associação Fotoativa – berço de muitos artistas e fotógrafos paraenses – e passa a fazer parte desse grupo da qual hoje é presidenta. Fundada em Belém por Miguel Chikaoka em 1984, a Fotoativa é consolidada como um núcleo de referência para a cultura fotográfica na Amazônia Oriental brasileira, funcionando como um coletivo em um espaço de formação sensível, aberto para experimentação e reflexão crítica sobre fotografia, em que a imagem é pensada como processo e como prática de relação com o território e com o mundo.



LAYANE MONTEIRO

JULIANA FONSECA

Pincel de luz de Layane Monteiro, 2022. Oficina realizada no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em Belém, PA. 4 x 4 cm.
Autorretrato em *pinhole* de Juliana Fonseca, 2022. Oficina realizada em Igarapé-Miri, PA, na Comunidade de Nazarezinho, Rio Meruú. 4 x 4 cm. Acervo pessoal/Associação Fotoativa.

Pincel de luz de Sophia da Cruz, 2022. Oficina realizada em Cametá, PA, na comunidade de Jacaré Xingu. Acervo pessoal/Associação Fotoativa.

Focada na experimentação fotográfica, Almeida passa a trabalhar com processos educativos, nos quais apresenta, além da câmara escura e das câmeras artesanais, processos como o quimigrama (ou pincel de luz) e o fotograma.[1] A artista descreve a câmara escura de uma maneira simples e poética:

> *Uma caixa fechada, um furo, e o mundo invertido aparece. Parece ser simples, mas é uma câmera que te proporciona fazer várias leituras de mundo, não só da imagem que se forma dentro dela, mas também do que você pode trazer a partir desse instrumento que é um útero de sombra, onde a imagem é gestada.* (Conversa, 2025a)[2]

A artista percebe, durante os cursos e oficinas que ministra, que o uso da *pinhole* faz o olhar desacelerar: a imagem surge devagar, "como quem emerge de dentro" (Conversa, 2025a). Irene destaca as incertezas sobre a obtenção das imagens nesse tipo de prática fotográfica experimental, e ressalta a beleza de tais processos, relacionando-os ao nascimento, neste caso o nascer da imagem no laboratório: como um útero de imagens, com sua luz vermelha e processos de gestação, revelação e aparição que possuem tempos próprios.

1 O quimigrama é um processo de criação de imagem fotográfica a partir da manipulação química feita sobre uma superfície fotossensível, em geral um papel fotográfico. O fotograma é uma das formas de produzir uma imagem dentro do laboratório, sem usar câmera, na qual objetos são colocados diretamente sobre um papel fotossensível e expostos à luz, criando silhuetas e sombras que revelam formas e transparências.

2 Conversa com Irene Almeida no ciclo de encontros do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira*, em 2025.

Almeida considera os processos artesanais de produção de imagens como um convite para entender a luz e o tempo delas, como se fosse preciso estabelecer um diálogo com a imagem para "deixar o tempo dela ser para depois nascer" (Conversa, 2025a). O uterino está na caixa escura, mas também no laboratório, na luz vermelha, no tempo de espera, no surgimento lento da imagem. Por meio dessa frase, a artista indica um modelo de práticas fotográficas em que a imagem não é "capturada", ela "nasce", como em um processo de gestação. O tempo, mais que um fator técnico a ser controlado, constitui a própria condição de surgimento da imagem. A artista nos mostra que o tempo expandido é uma condição do próprio processo de nascimento de uma imagem, e não um obstáculo.

Suas práticas artísticas são exploradas também nos processos educativos, através de proposições de oficinas que se configuram como espaços de escuta e compartilhamento de conhecimento. Um lugar coletivo de criação e aprendizado, já que a proposta é construir câmeras a partir do que os participantes das oficinas trazem para a caixa: desenhos, histórias e vivências onde são feitas colagens, composições e ilustrações que constituem o sentido de cada uma das caixas fazedoras de imagens: criar imagens, imaginar o mundo.

O processo com a câmera escura permite que as pessoas que participam das oficinas olhem para o lugar que habitam não com o mesmo olhar com o qual o veem todos os dias, mas de uma forma mais atenta, ampliando a percepção daquilo que se vê cotidianamente. A construção coletiva das câmeras artesanais, o tempo lento, a incerteza da imagem, a escuta e a troca tornam a fotografia uma experiência sensível de mundo. Almeida ressalta, em seus relatos, a importância desses elementos para chegar às comunidades sem impor saberes prévios, mas com o objetivo de construir esse conhecimento de forma coletiva, a partir da contribuição e do saber que cada um traz. Trata-se de uma lógica relacional da criação fotográfica, na qual a imagem não é previamente determinada, mas emerge do acaso e da relação com o outro.

Sua produção artística mantém uma lógica relacional e um vínculo com memórias coletivas. Em 2020, a artista desenvolveu o projeto O Mundo Lá Fora Cabe Aqui

Registros da oficina em Igarapé-Miri, PA, 2022. Acervo pessoal/Associação Fotoativa.

Dentro, junto com o Grupo de Arte Híbrida da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Associação Fotoativa. Realizado durante a pandemia da Covid-19, o projeto questionava como o mundo lá fora poderia caber dentro de onde cada um estava. No contexto de isolamento social em que as pessoas estavam, como seria possível produzir imagens que dessem conta do que estava acontecendo no mundo sem deixar de lado as particularidades de cada região?

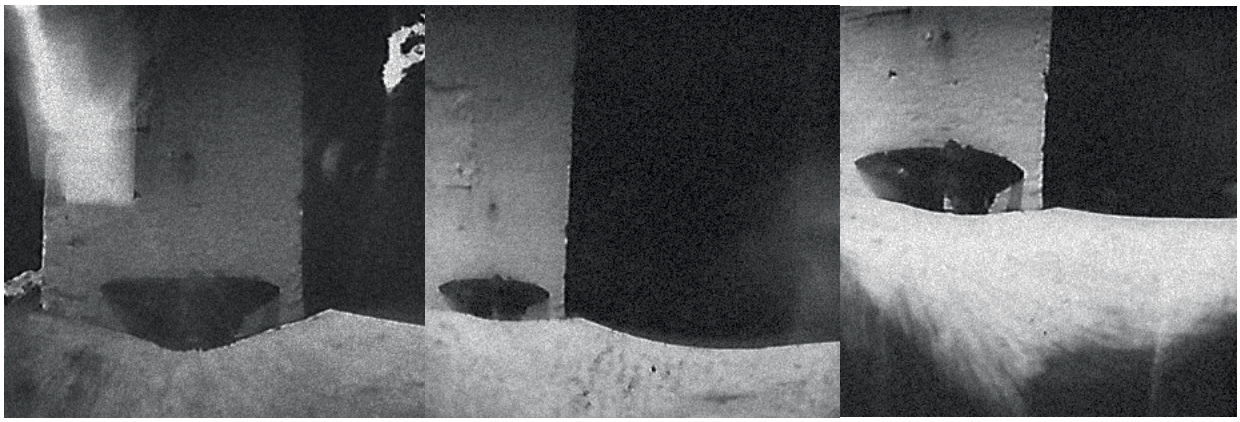
Tendo uma forte relação com as plantas de cura e os saberes ancestrais, já que sua mãe a tratava com ervas na infância, a artista encontrou nessas plantas um caminho para trabalhar artisticamente tais questões. Almeida associa a esse gesto o desejo de trazer para a imagem "essa luz das plantas, essa energia da cura, do cuidado, desse cuidar que a mãe da gente tem, que nos gerou" (Conversa, 2025a). Assim, no corpo da criação artística de Irene Almeida, o uterino corresponde à inscrição de uma lógica de cuidado na própria formação da imagem.

Essa relação com as plantas medicinais se constitui, no fotográfico, a partir dessas experiências inscritas em memórias familiares e em práticas de cuidado de transmissão de saberes associados ao uso medicinal das ervas, historicamente ligados a práticas de cura em alguns contextos amazônicos. Seu primeiro ensaio sobre o tema, no âmbito do projeto, envolve a impressão das ervas curativas em tecido e cianotipia. Em algumas configurações expositivas dessa série, as imagens foram organizadas em recipientes que remetem a frascos e potes utilizados no armazenamento doméstico de ervas, instaurando uma relação direta com modos de cuidado que atravessam o cotidiano da artista.

Fotogramas em cianotipia, de Irene Almeida, em tecido de algodão inseridos em frascos de vidro, 2020. 50 x 32 cm.

Em seguida, Almeida realiza a obra *A guardiã e a borboleta*, composta por um tríptico e um poema, em que uma das imagens revela algo que parecia inexistir no momento da tomada da imagem: a silhueta de uma menina que guardava a borboleta caída no chão.

Por meio dessa obra, é possível perceber que, para a artista, a imagem não se reduz ao registro do visível, mas pode também dar lugar ao inefável, àquilo que escapa ao controle, ao esperado e à antecipação. A imagem da borboleta, associada à transformação, pode, nesse contexto, ser aproximada de processos mais complexos, que envolvem



A guardiã e a borboleta, 2022. Fotografia *pinhole*, de Irene Almeida. Tríptico, 10 x 10 cm cada.

A Guardiã e a Borboleta.

O que nos cerca no dia a dia?

Existem anjos, entidades?

A Guardiã e a Borboleta surge a partir de um encontro,

com uma borboleta caída ao chão e sem vida.

No entanto, parecia que a vida ainda pulsava,

muito pela beleza e energia que parecia emanar daquele ser.

Assim, o ato de capturar essa essência a partir da fotografia,

da fotografia pinhole*, fez revelar algo inusitado.*

A imagem de uma menina que parecia ser a alma daquele pequeno ser encontrado sem vida,

mas que agora estava observando, guardando e zelando

pelas outras vidas que habitam aquele lugar.

Dizem que a borboleta significa transformação, felicidade, beleza e renovação,

mas na metamorfose daquele ser é vida, morte e ressurreição.[1]

1 Poema realizado após a artista perceber a silhueta de uma mulher em uma das imagens do tríptico *A guardiã e a borboleta*.

passagens, criação, perda e transformação da matéria.

Assim, após uma pesquisa artística iniciada com cianotipia, Almeida expandiu suas experimentações para um processo híbrido que articula o fotograma à fotografia *pinhole*. Nesse seu procedimento, a artista posiciona ervas no interior da câmera *pinhole*, de modo que elas interfiram no trajeto da luz projetada, produzindo uma sombra diretamente sobre o papel fotossensível.

As imagens resultantes desse processo criam um amálgama entre retratos de pessoas que têm relação com o universo das plantas na cidade de Belém e imagens das ervas medicinais e curativas da Amazônia Oriental do Brasil a partir da silhueta de suas folhas. Como observa a artista, trata-se de estabelecer uma relação entre a luz das plantas e práticas de cuidado, aproximando a imagem de uma dimensão vinculada ao gesto materno, ao cuidado oferecido pela mãe, em que a cura remete à experiência do corpo e da presença, e que ela associa à ideia de fotografia uterina (Conversa, 2025a). Nessa série, Almeida faz confluir a tradição do retrato fotográfico com o caráter experimental do fotograma no século XIX, reativando a dimensão histórica e material dessas práticas pioneiras no pensamento e no processo de formação da imagem.

As imagens de mulheres feitas com câmeras *pinhole* com plantas curativas dentro da bobina de filme unem, portanto, as técnicas do fotograma e da *pinhole*: a luz, para formar a imagem no interior da câmera, passa pela planta, formando uma "sombra" na imagem. Ao articular dois processos com alto grau de interferência do acaso, a imagem gerada se forma sob as contingências da imprevisibilidade tanto da fotografia *pinhole* quanto da sombra movente da planta curativa sobre o papel fotossensível: "[...]o que é surpreendente nesses processos todos é você não saber o que vai acontecer" (Conversa, 2025a).

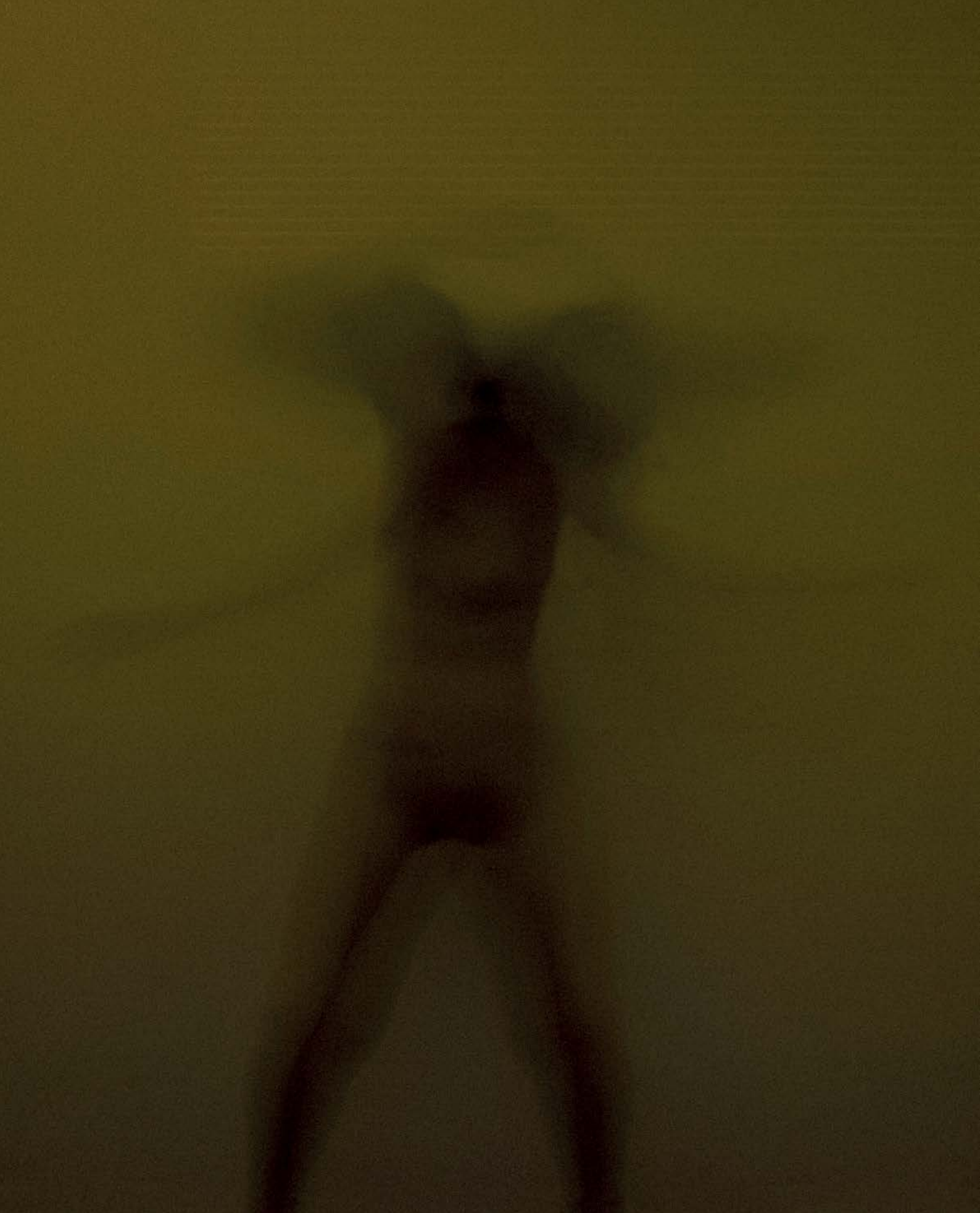
Evna Moura fotografada com *pinhole* com uma planta curativa dentro, 2025. 4 x 4 cm cada.

Em seu processo, a artista também reúne uma gama de fotogramas de ervas curativas – como na imagem acima – em que podemos ver um conjunto que simboliza proteção. Essa imagem mostra que a artista consegue articular em sua obra territórios, práticas de cura da cultura amazônica, saberes sobre ervas, cuidado doméstico, memória materna, memória coletiva e ancestralidade, configurando uma lógica em que a imagem não se reduz à técnica, mas se constitui na relação entre plantas, pessoas, memória e território. O fotograma passa, assim, a operar como prática relacional de cuidado e memória.

Na aproximação entre processos do século XIX e práticas fotográficas contemporâneas da Amazônia que Almeida realiza, observamos uma conexão que não se organiza de forma linear ou histórica; ela se dá entre tempos e culturas distintas, em que passado e presente não se sucedem, mas coexistem e se atravessam. Não se trata de buscar uma origem comum ou uma continuidade direta, e sim de reconhecer a possibilidade de um encontro inesperado e fecundo, em que diferentes temporalidades se tocam e se iluminam mutuamente, produzindo sentidos que não se deixam inteiramente apreender.

Neste caso, a ideia de fotografia como dispositivo uterino se realiza de forma bastante orgânica: em sua metáfora da fotografia *pinhole* como útero de sombra, no laboratório como espaço de gestação, na imagem que "emerge" como nascimento, no cuidado e na escuta dedicada e nas relações estabelecidas nos processos educativos e criativos. Isso se consolida a partir de um processo que, além de ser autoral, configura um percurso coletivo em que a imagem se constrói em um campo de cuidado, em uma lógica relacional que se conecta com vários outros elementos importantes: a pedagogia da imagem, os saberes ancestrais e a fotografia experimental contemporânea.

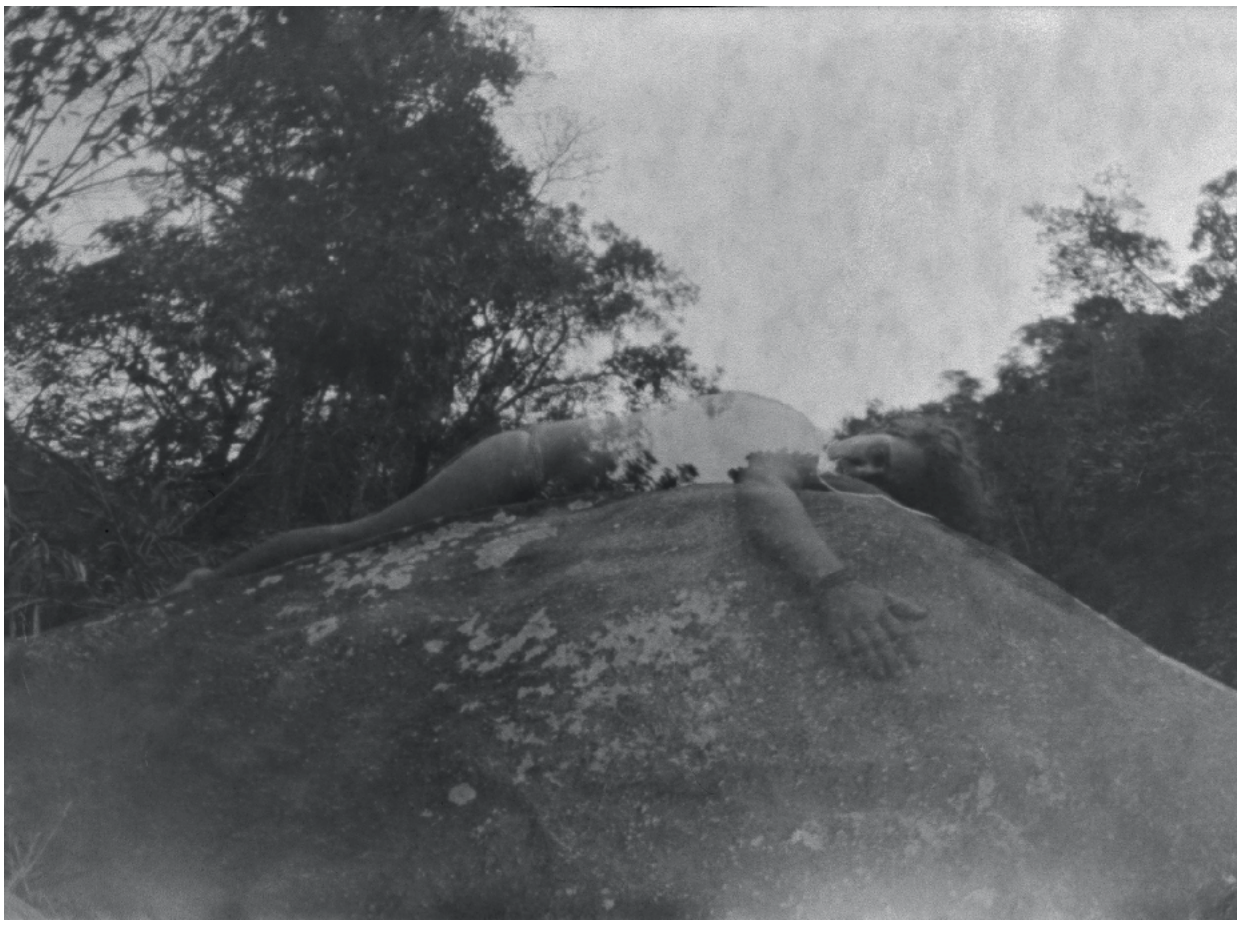
Fotograma de plantas curativas,
Irene Almeida, 2025. 25 x 15 cm.



"Tenho desenvolvido o conceito-ação do corpo como câmera. Nosso corpo inteiro, o corpo de qualquer pessoa é uma câmera, gerando imagens latentes o tempo todo: dos sonhos, da atenção, do intuitivo, da escuta, das memórias e sensibilidade. Quando essas imagens são reveladas, fabulamos mundos e seres no mundo."

Tatiana Altberg:
conceito-ação corpo como câmera

por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**



Autorretrato, 2016, de Tatiana Altberg. Fotografia *pinhole*. 6 x 12 cm.

Tatiana Altberg (Rio de Janeiro, RJ, 1974) iniciou sua produção artística no começo dos anos 1990. É graduada em Comunicação Visual pela PUC-Rio, fez Mestrado na UERJ e é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio. Assim como Paula Trope, Altberg faz parte de um grupo de artistas que desenvolvem projetos em que a fotografia é, de acordo com a própria artista, pretexto para o encontro com alteridades. A artista lança mão da fotografia para se deslocar, se colocar em movimento, ouvir histórias, entrar em contato não só com mundos outros, mas também fabular outros mundos por meio da criação colaborativa de imagens. Em 2004, Altberg criou, em parceria com a Redes da Maré, o Mão na Lata, um núcleo de experimentação em torno da relação entre fotografia e escrita com jovens das comunidades da Maré, com participação, até hoje, em exposições e seminários, além da publicação de livros com o resultado das atividades.

O primeiro contato da artista com a fotografia *pinhole* foi ainda na faculdade no início dos anos 1990, quando, ao experimentar a técnica com Joaquim Marçal, desenvolveu um encantamento em torno dessa linguagem, que se desdobrou em diversas experiências coletivas. Alguns anos depois, em 1998, a artista participou de uma oficina de sensibilização com o fotógrafo e educador Miguel Chikaoka, durante a qual se

aproximou de uma dimensão mais sensorial da fotografia e aprendeu a construir sua própria câmara escura de visualização, que, mais tarde, seria usada em suas oficinas. Em 2004, Altberg e Chikaoka estiveram juntos no primeiro Encontro sobre Inclusão Visual do FotoRio – notável evento internacional de fotografia, organizado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran, que acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro – e lá aprofundaram sua amizade e iniciaram uma série de participações nas edições seguintes do evento.

Tais encontros dentro do festival passaram a congregar, desde o início, uma preciosa troca de experiências sobre práticas fotográficas envolvendo a representação de si, do outro e do território, bem como a construção sensível e coletiva de saberes e experimentações visuais – especialmente em contextos marcados por dificuldades de acesso à produção de imagem, estigmas, desigualdades e violências – com recursos experimentais de baixa tecnologia, como a fotografia *pinhole*. Essas práticas heterogêneas, conduzidas em projetos de escalas e formatos distintos, com diferentes objetivos e realizadas em diversas cidades brasileiras, são reunidas anualmente no festival por serem guiadas pelo conceito de inclusão visual, proposto pelo próprio Guran.

O termo "inclusão visual" descreve uma espécie de virada que desloca o foco da fotografia como instrumento de denúncia das desigualdades e violências para a fotografia como prática, em que pessoas e comunidades deixam de ser objeto da imagem e passam a produzir suas próprias imagens. Os encontros foram continuamente reelaborados em torno desse conceito e, desde 2013, passaram a ser sediados no Museu de Arte do Rio (MAR). Ao longo desse processo, esse festival acabou por constituir uma rede de atuação coletiva unindo projetos, educadores, ONGs, associações, fotógrafos e participantes nessa área ampliada da fotoeducação, que se destaca, pela riqueza criativa, como um campo específico da fotografia brasileira e que opera muito além do fomento a uma formação técnica – ou produção autoral isolada –, pois articula territórios, comunidades e diferentes grupos sociais. Por conta dessa ampliação de práticas, em 2015 o nome do evento foi alterado para Semana da Ocupação Visual do FotoRio. Mais que uma rede fotográfica de transformação social, o festival construiu ao longo de suas edições um acervo que reúne a diversidade dessas experiências em publicações dos Anais, impressas pelo FotoRio.

Certamente, as apresentações de Altberg eram um dos momentos mais aguardados dos encontros. A artista atraía todas as atenções quando participava, carismática e vibrante, sempre cercada de adolescentes que falavam com muita alegria, autonomia e consciência política sobre o que estavam vivenciando nos projetos da artista – pela fotografia, pela palavra e pelo modo de olhar para si, para o outro e para o entorno. Seus depoimentos vívidos produziam um efeito intenso no público, abrindo um campo comum de imaginação. A expectativa em torno das suas apresentações era renovada a cada edição pela sua capacidade de propor novos modos de fazer a fotografia acontecer como experiência, com forte potência poética, relacional e inventiva.

Altberg adotou a fotografia *pinhole* inicialmente por uma questão técnica e financeira, em um momento em que as câmeras digitais disponíveis ainda eram raras ou

usadas em contextos especializados, e o alto custo de câmeras e filmes poderia inviabilizar projetos socioeducativos. O que começou como uma escolha econômica acabou se revelando uma técnica com grandes possibilidades estéticas e políticas, que justificam sua permanência mesmo depois da difusão da imagem digital pelos celulares nos dias de hoje. Sobre o assunto, a artista afirma:

> *Depois que eu comecei a trabalhar com* pinhole*, nunca mais quis parar, porque é muito mágico. [...] É também um dispositivo muito sintético. As questões básicas da fotografia já estão todas ali, e ao mesmo tempo você pode agenciar questões extremamente complexas sobre o olhar, com um aparato extremamente simples. Apesar de ser desvendável, por ser apenas uma lata vazia com um furinho, é uma lata mágica.* (Altberg apud Mello, L; Mello, M.; Altberg, 2021, p. 233)

A possibilidade de fazer a própria câmera, o momento mágico de revelação no laboratório analógico preto e branco, a abertura para a construção de imagens de modo colaborativo em territórios que se encontram à margem da sociedade – tudo contrasta com a fotografia industrial hegemônica. A câmera *pinhole* se constitui como um dispositivo criador de relações, que é também dispositivo de autoconhecimento e de outridade, tanto no sentido de se colocar no lugar do outro quanto no de entrar em contato com outros "eus", fabular outros mundos, possíveis ou não.

Altberg nos apresenta, por meio dos projetos e oficinas que desenvolve, a imagem como experiência, como próprio processo impresso e partilhado no corpo, e não apenas como resultado dos processos vividos pelos participantes. A artista parece buscar essas imagens interiores, gravadas no corpo, essas imagens latentes que, à semelhança do papel fotográfico – que, quando é imerso no revelador, faz a imagem latente aparecer –, são reveladas à medida que são compartilhadas com o grupo durante as dinâmicas. Essa dimensão relacional da fotografia de instigar a produção de imagens e partilhá-las junto

Mão na Lata e Berro d'água, 2006, de Felipe Oliveira de Lima e Renato Nascimento. Fotografia *pinhole*. 9 x 20 cm.

Todos choram a morte de Quincas na cidade. As lágrimas inundam as ruas da Bahia, 2006, de Renato Nascimento. Fotografia *pinhole*. 9 x 20 cm.

com suas narrativas, imagens e textos produzidos pelas pessoas que participam de seus projetos parece constituir o cerne da prática de Altberg (Erber, 2021, p. 19).

Um dos interesses despertados pelo trabalho e pela trajetória de Altberg concerne justamente ao lugar das imagens no mundo e à nossa negociação com o mundo das imagens. Nas palavras de Laura Erber, autora do texto "A luz chegava de mansinho", do livro *Arte Bra: Tatiana Altberg*: "Suas oficinas são uma espécie de laboratório de investigação do lugar sensível de cada um e do próprio fazer artístico como fato social posicionado num mundo fraturado no qual o próprio cotidiano é vivido como crise" (Erber, 2021, p. 21).

O mar é mistério no qual a gente não pode confiar, 2006, de Fagner França. Fotografia *pinhole*. 9 x 20 cm.

A artista diz que "as fotografias são quase um pretexto. [...] Mas me parece que o mais importante são essas possibilidades de encontro e de, a partir do encontro, abrir espaço, espaço para nos reconhecermos, nos estranharmos" (Altberg apud Mello, L; Mello, M.; Altberg, 2021, p. 245). Aproximando-se da relação que traçamos neste livro entre útero e câmara escura, Tatiana afirma:

> *A ideia de uterino é uma metáfora bonita para a formação de uma imagem. Lembro a primeira vez que vi essa associação do nascer, do útero, com a câmera escura. Foi em 2000, quando fiz o projeto gráfico do livro do Gustavo Moura chamado* Imaginário*, e a dedicatória era assim: "à Maria do Céu, primeira câmera escura e quem me deu à luz".* (Conversa, 2025a)[1]

Como dissemos no início deste texto, Altberg, no começo de sua trajetória, entendia a câmera fotográfica como possibilidade para a criação de relações com pessoas desconhecidas e entre as imagens e o mundo: um "dispositivo de conhecimento e, sobretudo, de autoconhecimento" (Conversa, 2025a) que vem sendo aprofundado desde as experiências com o projeto Mão na Lata na Maré, considerado o maior conjunto de favelas da cidade do Rio de Janeiro.

> *Interessa-me não só com o Mão na Lata na Maré, mas nos outros trabalhos colaborativos que eu venho desenvolvendo em uma série de lugares com diferentes pessoas, um duplo movimento: instigar a pessoa a entrar em contato com seu próprio corpo, contorná-lo, sentir que ocupa um lugar no mundo, e, ao mesmo tempo, possibilitar que ela saia do seu próprio corpo e possa fabular, inventar identidades, personagens para transcriar o real e entrar em outras dimensões.* (Conversa, 2025a)

Em sua prática, o corpo todo está envolvido, sempre. Especialmente na ausência do objeto câmera, a memória, os traumas, as alegrias, a fabulação, o desejo e a relação com os outros corpos que estão no mundo ficam registrados e formam imagens em nosso corpo. Para Altberg, o corpo como câmera é procedimento, é uma forma de fazer imagem composta por dois gestos complementares. O primeiro, nos encontros e oficinas que promove, em que as pessoas participantes contam uma cena, uma imagem, que, por algum motivo, a marcou e de que a pessoa se lembra até hoje; é o que ela define como "uma fotografia sem câmera das imagens guardadas no corpo, imagens latentes". Nos projetos e oficinas que desenvolve, tais imagens tornam-se por vezes escrita, outras vezes fotografia, mas também podem permanecer somente no registro oral, na imaginação de quem as ouviu. O segundo gesto do corpo como câmera é realizado pela artista que, sem dispositivo fotográfico, coloca-se em estado de presença e atenção em deslocamentos a pé pela cidade:

> *Um corpo vivo que capta frequências sutis, uma ativação do corpo sem a qual não se pode perceber os virtuais, fragmentos de conversas, sons da rua, frases nos muros, imagens, gestos incompletos, tudo que vibra e ressoa se*

1 Conversa com Tatiana Altberg no ciclo de encontros do projeto *Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira*, em 2025.

Retrato falado, 2017. Instalação sonora, Largo do Machado, Rio de Janeiro, RJ. Foto Fagner França.

Instalação sonora *Retrato falado,* 2017.
Exposição *Narrativas do invisível,* no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, SP, que apresentou parte dos contemplados na edição 2016 do programa Rumos Itaú Cultural. Foto Tatiana Altberg.

> *inscreve em latência no próprio corpo para depois ser narrado em forma de imagem texto.* (Conversa, 2025a)

A série *Retrato falado*, em parceria com Raquel Tamaio, composta por narrativas e retratos produzidos em uma série de encontros com jovens em conflito com a lei, internos em duas unidades do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (Degase), no Rio de Janeiro, é um bom exemplo do corpo como câmera a que a artista se refere. Além de oficinas de fotografia com câmeras artesanais – feitas pelos próprios participantes –, foram realizadas sessões individuais de escuta nas quais os jovens eram convidados a descrever a si mesmos e a contar imagens, sonhos ou cenas de suas vidas. Esse material originou uma instalação sonora em uma espécie de cabine portátil em que o público era convidado a entrar individualmente para ouvir as imagens narradas. O projeto contou com o apoio do Programa Rumos Itaú Cultural e foi exposto no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, no 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e em praças públicas do Rio de Janeiro.

> *[...] a partir da proibição de mostrar o rosto do adolescente que cumpre medida socioeducativa, procurei estimulá-los a pensar esse retrato como uma forma de falar do sentimento de estar ali, privado de liberdade. As múltiplas violências a que são submetidos, os elementos que podem falar disso, como o arame farpado, os muros, a sensação de silenciamento, a saudade que sentem. As imagens em* pinhole *são apenas uma parte do trabalho. O contorno desses retratos é dado pelas imagens que eles me contaram nas sessões de escuta e que criam uma camada a mais. O contorno é sonoro. E acontece na escuta de cada um, na instalação que fizemos. É a fotografia sem câmera. A ideia do corpo como câmera e as imagens que não esquecemos e que ficam latentes em nós. Eles as compartilharam comigo e me permitiram compartilhar com outras pessoas.* (Altberg apud Mello, L; Mello, M.; Altberg, 2021, p. 263)

O uso do termo "oficina", neste texto, bem como no texto de Laura Erber no livro

Minha sobrancelha é mais ou menos preta, para cima; meu olho é castanho-claro; eu tenho uma boca muito bonita, igual da minha mãe. E meu cabelo é castanho-claro, castanho-claro com a ponta loira. Era até um pouquinho das costas, mas agora tá curto. Eu tenho o nariz mais ou menos grande, feio... meu nariz... não, não é feio, é aquela coisa.

Eu sou parda. Tenho tatuagem no dedo, um coração. Tem o nome do meu ex no cotovelo, é no cotovelo... Não, no cotovelo não, no pulso. E um quebra-cabeça de sinal de amizade, no pé. Eu tenho piercing no nariz e no umbigo.

Não, eu não me acho bonita.

Fotografia e relato que compõem a série *Retrato falado*, 2017.

Arte Bra: Tatiana Altberg, não tem como intenção capturar ou reduzir essas práticas a uma função instrumental, muito pelo contrário. Aliás, a dificuldade recorrente em situar o trabalho de Altberg entre arte, educação, fotografia e prática social é comum entre os projetos que se situam no campo dos Encontros sobre Inclusão Visual e não decorre de uma imprecisão ou indefinição de sua proposição, mas faz aparecer os limites de um pensamento que, ao organizar esses campos, depende de sua separação. Falamos aqui também a partir de um lugar implicado. Não se trata de um episódio isolado, mas de uma visão recorrente. Nós mesmas, artistas que atravessamos continuamente práticas de ensino, já nos vimos confrontadas com esse tipo de deslocamento: aquilo que se constrói como experiência, encontro ou processo, e envolve um aprendizado, frequentemente é classificado como "oficina", como se essa nomeação bastasse para deslocá-lo para um lugar já previamente definido. Talvez isso diga menos sobre o trabalho e mais sobre a persistência de um pensamento que nomeia para separar e hierarquizar.

O trabalho de Altberg parece operar justamente nessa fluidez que dança, que escapa às classificações. As interconexões entre fotografia, criação artística e práticas fotoeducativas não apenas se entrelaçam ou se cruzam, mas se alimentam, se constituem e se complexificam mutuamente, de modo que aquilo que se nomeia como educativo opera, ao mesmo tempo, como campo de invenção estética e vice-versa. No caso de Altberg, essa indissociabilidade se radicaliza: suas proposições não se orientam por objetivos formais ou pedagógicos previamente definidos, tampouco se reduzem a uma "função social" ou investigativa.

Trata-se de criar condições em que experiências, narrativas e imagens possam emergir no encontro, instaurando um campo em que fazer arte, aprender e se relacionar com o mundo tornam-se processos inseparáveis, e a fotografia não se reduz à representação ou ao monumento, não é um fim nem um meio, mas um dispositivo em que algo de si, do outro e do território pode se apresentar ao mundo, e mais que isso: nas palavras da própria Tatiana Altberg, trata-se de "abrir mundos". Nesse sentido, como observa Erber:

> *No jeito como Altberg conduz seus projetos, há uma positividade discreta, não grandiloquente, mas incisiva, que não permite a identificação fácil com a ideia de transformação edificante, nem com a positividade política da denúncia de um mundo depauperado, como acontece em diversos projetos pautados pelo engajamento militante. Não que seus projetos sejam uma afronta ou uma crítica a essas outras formas de pensar relações criativas e associações produtivas numa sociedade tão desigual quanto a nossa. É que, aqui, para que cada sujeito possa construir seu olhar numa intimidade com as palavras, essa abertura quase próxima do desamparo das visões se faz necessária, uma vez que qualquer outro valor de antemão atrelado ao projeto poderia diminuir a importância dessa construção como experiência radicalmente íntima de abrir mundos.* (Erber, 2021, p. 8)

Um projeto que se destaca nesse aspecto de abrir mundos é a fotoperformance que Altberg desenvolveu durante a pandemia de Covid-19, que, diferentemente de

suas práticas coletivas, envolveu um mergulho interior por ocasião do desenvolvimento de duas doenças autoimunes na artista. A vulnerabilidade corporal provocada por uma patologia que paralisou sua perna, provocando tombos e dificuldade de mobilidade, originou uma transformação de seu corpo que parecia refletir o momento do corpo coletivo do mundo. Assim, a artista que há anos se dedicou, em suas palavras, a "vivenciar a alteridade como um estado de criação num movimento contínuo de fabulação coletiva, em espaços de estranhamento mútuo, produzindo movimento" (Conversa, 2025a), de repente percebeu que seu corpo não reconhecia mais a si próprio, não respondia da maneira conhecida e parecia não se encontrar aberto para uma interação. Sobre esse momento, a artista declara:

> *Coloquei-me em um estado de abertura, de disponibilidade para a escuta e o jogo, exercitando o corpo como câmera, sem sair do lugar. Junto à escrita do texto, em um dado momento de muita angústia e dor, para esculpir o problema, como diz um poema do Gonçalo Tavares, comecei a fazer autorretratos. Imagens que tentavam dar contorno ao estranhamento do corpo em seu lugar mais conhecido, a casa. Imagens-casulo, imagens-metamorfose. Imagens fabuladoras que tentavam instaurar algo, alguma coisa que eu não sabia bem o que era, mas precisava fazer. Imagens-ato. Naquele momento me vi fazendo comigo o que venho estimulando pessoas a fazerem consigo há anos: abri espaço para a escuta de mim mesma.* (Conversa, 2025a)

Quando Tatiana apresenta as imagens dessa fotoperformance, faz-se um silêncio espesso e longo. Aqui se mostra difícil seguir a escrita depois da lembrança forte das imagens-casulo e de suas palavras. Uma possibilidade seria, inclusive, encerrar este texto com elas, mas isso tampouco seria suficiente para demonstrar a potência e a capacidade de sensibilizar da artista. Ainda que bastante mais magra e atravessada pela vulnerabilidade de uma doença crônica e rara, nos momentos finais de sua apresentação durante o ciclo de conversas *online* ela mesma esclareceu que já havia chegado ao diagnóstico e à medicação adequada para as dores. Mais aliviada com a identificação da doença, já retomando a criação e o estudo, persiste nela a capacidade de abrir mundos, mesmo quando o trabalho se volta para dentro do próprio corpo: uma alegria leve, quase serelepe, o brilho nos olhos quando fala de livros e bibliomancia, e o cuidado de si com a mesma intensidade dedicada às coisas e às pessoas que a encantam.

> *Fazer alguma coisa da dor. [...] Não é tanto o que a doença faz com a gente, mas o que a gente faz com a doença. [...] Eu comecei a dançar [...] pra fabular um corpo que pode dançar. Eu posso dançar e eu vou dançar enquanto eu puder dançar.* (Conversa, 2025a)

Essa potência da fotografia como dispositivo criador de relações é o que Altberg entrega ao mundo com seu "conceito-ação do corpo como câmera". E é nesse aspecto que encontramos ressonância de nossa pesquisa do "dispositivo uterino" com o conceito de Altberg. Em nossas conversas iniciais durante o projeto deste livro, a artista destaca um trecho do livro *Metamorfoses*, do filósofo Emanuele Coccia, a fim de marcar a relação que estabelecemos com o mundo e como

Série *Sobre nascer e morrer e nascer*, 2021, de Tatiana Altberg. Autorretratos em vídeo feitos a partir de fotografias digitais.

mundo enquanto sujeito e imagem, onde ele diz que:

> *Nascer não é apenas fazer parte do mundo, é também e sobretudo tornar-se um atlas aberto do mundo. Todo ser vivo não é apenas um mundo, é um espelho chamado para colher dentro dele mesmo, como uma imagem, o próprio mundo. Somos um mundo como sujeito e como imagem.* (Coccia, 2021, p. 55)

Se a prática de Altberg dedica-se a "abrir mundos", a ideia de uterino como metáfora para a formação de uma imagem, como nos apresenta Coccia, permite a ela gestar outros mundos, fabular mundos possíveis em imagens e narrativas. Para que essas imagens que instauram mundos sejam produzidas, é preciso "que haja um encontro, o encontro entre mim e as pessoas, o encontro das pessoas entre si e da pessoa consigo própria" (Altberg apud Mello, L; Mello, M.; Altberg, 2021, p. 245). Seu objetivo é, por meio dos processos propostos, criar subsídios, junto com o grupo, "para que a pessoa possa ampliar o seu universo existencial" (Altberg apud Mello, L; Mello, M.; Altberg, 2021, p. 241).

considerações finais

por **Ana Angélica Costa** e **Rosa Bunchaft**

Ao retornar ao Brasil, em 1978, depois de uma bolsa de estudos na Inglaterra, **Regina Alvarez** trouxe consigo muito mais do que caberia em uma mala: ideias, experimentações, conhecimentos e metodologias desenvolvidas na Cardiff School of Art and Design e na Birmingham School of Art, que modificariam profundamente o campo da fotografia experimental no Brasil. Em um contexto em que a fotografia brasileira era fortemente marcada pelo fotojornalismo documental, Alvarez abriu um outro caminho de enfrentamento à ditadura militar ao propor práticas acessíveis de experimentação com a câmara escura e com materiais simples, permitindo que qualquer pessoa pudesse produzir imagens.

A câmara escura de grandes dimensões que percorreu as ruas do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras atraía o público para dentro de sua "caixa mágica", promovendo uma experiência efêmera e imersiva. Podemos dizer que Regina revive a dimensão viva das câmaras escuras arquitetônicas pré-fotográficas, sua vocação participativa, performativa, mágica e popular. Em sua série *Transmutações: maternidade*, a artista registra o próprio corpo grávido por meio de processos fotossensíveis artesanais, aproximando-os da experiência orgânica da gestação.

Retomar o percurso de Regina Alvarez para concluir este livro é mais que um gesto historiográfico ou de homenagem. É fato que seu pioneirismo abriu caminho para que diversos artistas passassem a explorar a fotografia como espaço de experimentação, relação e transformação, e seu legado permitiu que diferentes gerações dessem continuidade a tais práticas.

Nesta pesquisa, fomos movidas pelo desejo de ir além: nosso foco foi mapear o protagonismo feminino na fotografia experimental brasileira em experiências com câmaras escuras, relacionando-as com o que denominamos "dispositivo uterino" – uma ideia tão bem explorada por Regina ao aproximar as transmutações da maternidade com as da fotografia experimental. É importante destacar que estamos pensando a experiência uterina como aquela comum a todas as pessoas independentemente do gênero ou de características físicas, pois todo mundo já teve essa experiência intrauterina: as transmutações são de quem gesta e de quem é gestado.

Com o início desta pesquisa no âmbito do Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia – 17ª edição, surgem ricas interlocuções, juntamente com o início de um estudo crítico sobre os conceitos de dispositivo e de imersão e as possibilidades de ressignificá-los a partir da ideia de uterino sob uma perspectiva feminista e coletiva, que parte de diversas práticas artísticas femininas, desvinculando os mencionados conceitos das lógicas convencionais da fotografia como controle, captura e arma. O apoio da Funarte foi fundamental para

impulsionar esta investigação, viabilizando encontros, interlocuções e articulações que dificilmente teriam ocorrido sem esse suporte.

Ao longo desse trajeto, nos deparamos com inúmeras questões, inclusive aquelas relacionadas a gênero, que nos levaram a buscar interlocuções especializadas, embora sintamos que a complexidade dos assuntos demandasse uma revisão mais detalhada. Estamos abertas a revisões e sugestões. Nosso desejo é continuar a pesquisa, que percebemos não se esgotar com esta publicação. Como nosso processo se deu a partir de encontros e conversas que se desdobraram na busca por novas referências e relações conceituais que vão além daquelas pensadas inicialmente, acreditamos que este livro já reúne formulações e percursos que nos parecem consistentes e inéditos, e que permitirão ampliar o alcance dessas interlocuções, impulsionando desdobramentos da pesquisa, como edições futuras.

Acreditamos que este trabalho acabou fazendo emergir uma série de proposições que deslocam modos já estabilizados de pensar a fotografia experimental e a própria câmara escura. A releitura crítica das abordagens sobre a câmara escura presentes em estudos centrais da visualidade e da imersão, como os de Jonathan Crary e Oliver Grau, revelou a possibilidade de ampliar a conceituação sobre a câmara escura pré-fotográfica e de reinscrever certas práticas da arte contemporânea no campo de uma arqueologia das mídias imersivas, aproximando-as de perspectivas feministas e anticoloniais. Nesse contexto, os estudos de Anne Marsh permitiram pensar a câmara escura pré-fotográfica e a fotografia *pinhole* contemporânea a partir de sua dimensão performativa, relacional e experimental. Ao mesmo tempo, a formulação da ideia de dispositivo uterino deslocou a câmara escura para um lugar anterior ao do nascimento da imagem fixa, um espaço em que as imagens ainda não estão plenamente definidas e permanecem abertas a múltiplas possibilidades. A partir das reflexões de Ariella Azoulay sobre a violência inscrita no gesto fotográfico moderno, passamos a pensar a câmara escura como contraponto às lógicas de captura, controle e dominação associadas ao aparato fotográfico. Essas interlocuções contribuíram para uma reconceituação da fotografia que extrapola sua compreensão como técnica de registro, aproximando-a da ideia de "bolsa de ficção", inspirada em Ursula K. Le Guin: um recipiente sensível capaz de carregar memórias, corpos, fabulações e experiências em constante transformação. Por fim, o contato com uma constelação de artistas mulheres que vêm expandindo experimentalmente a fotografia para além de seus usos normativos permitiu pensar as potencialidades da fotografia uterina como um campo aberto, coletivo e continuamente reinventado pelas próprias práticas artísticas.

É exatamente essa potência relacional e performativa do dispositivo uterino que ganha corpo nas práticas das artistas mapeadas na terceira parte deste livro. **Tatiana Altberg** faz a metáfora uterina extrapolar o aparato técnico, propondo o conceito-ação do "corpo como câmera". Em sua prática, o corpo inteiro absorve afetos, histórias e frequências do mundo, guardando "imagens latentes" que dispensam o clique fotográfico. Para Altberg, a relação uterina é um processo constante de fazer nascer outras narrativas; a fotografia torna-se um pretexto relacional para fabular identidades e "abrir mundos" em coletividade. **Irene Almeida** define a câmara escura artesanal como um "útero de sombra" onde a imagem é lentamente gerada. Seu percurso também

envolve projetos de fotoeducação, nos quais propõe processos de "desaceleração" do olhar, relacionando o nascimento da imagem no laboratório a um útero de imagens, com sua luz vermelha e processos de gestação, revelação e aparição que possuem tempos próprios. Em suas complexas imagens híbridas em que os fotogramas se articulam à fotografia *pinhole*, a obra – gestação uterina da imagem – funde-se ao cuidado materno e aos saberes ancestrais da Amazônia. Ao inserir ervas medicinais nas câmeras *pinhole*, ela impregna o nascimento da imagem de afeto, cura e memória, transformando o processo em um verdadeiro ritual coletivo de proteção e escuta. Para **Neide Jallageas**, a câmera performa como um dispositivo vivo ("uterino") que, em seu interior escuro e protegido, gesta o acontecimento fotográfico e engendra uma surpresa, já que não possui visor e trabalha com tempos estendidos. Na instalação *Realidades meramente superficiais* (2000), introduz a ideia do policentrismo da imagem, de uma teia de olhares, relações e valores que não se deixa fixar em uma verdade única. O policentrismo não apenas como uma metáfora, mas como uma condição própria da imagem produzida por uma câmera artesanal que recusa a ideia de verdade objetiva. Por outro lado, **Monica Mansur** desloca o uterino para a percepção do corpo como um vaso, um lugar que contém paisagens e imagens. Em suas experimentações, a artista transforma os próprios orifícios da face (olhos, boca e narinas) em metáforas para a entrada de luz no corpo, tratando o organismo humano como uma câmara escura viva e sensível, capaz de absorver e gestar a luz do mundo através de próteses ópticas precárias. Na obra de **Paula Trope**, o espelhamento entre a câmera fotográfica e as formas do casulo e da vulva não é apenas visual, mas estrutural e conceitual. Ela utiliza a câmera sem lentes (câmera-furo) de modo que seu próprio funcionamento ecoe a espacialidade e a função orgânica dessas duas formas. Tanto a câmera quanto o casulo e a vulva atuam sob a premissa de uma espacialidade uterina: funcionam como um espaço fechado, protetor e fecundo, onde algo se recolhe, se concentra e se forma lentamente no escuro antes de emergir para o mundo. O espelhamento entre câmera e vulva nas séries *Pandora X* (1998) e *Vulvas* (2000) ganha uma radicalidade: ao produzir autorretratos e imagens de vulvas de outras mulheres, Trope não as trata como objeto passivo, mas evidencia sua similitude com a câmara escura: a vulva é a fenda, o lugar de passagem entre o interior e o exterior.

Cada uma das artistas tensiona os limites da fotografia e a rigidez do aparato fotográfico, assumindo-o como um campo permeável à experimentação e aos encontros. Elas constroem dispositivos que desviam a câmera de seus automatismos e funções hegemônicas de captura para, através da experiência sensível, instaurar novas lógicas de criação nas bordas do próprio meio fotográfico. Ao longo da pesquisa, sentimos que a ideia de dispositivo uterino não poderia existir como formulação isolada ou anterior às práticas artísticas. O conceito surge de experiências com a câmara escura arquitetônica, mas se amplia e ganha novas dimensões ao encontrar outras artistas, obras e câmeras. Ao acompanhar essas artistas, percebemos que a fotografia experimental continua sendo um campo fértil para novas formas de pensar a câmara escura, o dispositivo e a própria experiência da imagem. Mais do que uma definição fixa, a ideia de uterino assume uma dimensão experimental, coletiva e relacional, renascendo continuamente das próprias práticas expandidas de fotografia.

referências

ACEVES-SEPULVEDA, Gabriela; ASLIZADEH, Matilda. Alternative beginnings: towards other histories of immersive arts and technologies. **Media-N**: the journal of the new media caucus, [*S. l.*], v. 14, n. 1, p. 1-10, Summer 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**: e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALTBERG, Tatiana. Casinha Daros: o pinhole e suas possibilidades. *In*: JABOR, Bia; MACEDO, Luisa; CONDEIXA, Roberta (org.). **Com as mãos na terra**: Projeto Pinhole 2007-2014. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2015. p. 18-29.

ALTBERG, Tatiana (coord.). **Cada dia meu pensamento é diferente**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

ALTBERG, Tatiana (coord.). **Mão na lata e Berro d'água**: um ensaio fotográfico sobre obra de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ALTBERG, Tatiana. **Quem eu acordei hoje?** Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2019.

ALVAREZ, Regina. **O papel da arte fotográfica na interdisciplinaridade**. 1994. Dissertação (Mestrado) – Instituto Superior de Estudos Pedagógicos, Rio de Janeiro, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2003.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Cinema, teatro e modernidade, 6).

AZOULAY, Ariella. **Civil imagination**: a political anthology of photography. Translated by Louise Bethlehem. London: Verso, 2024a.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. **Zum**: revista de fotografia do Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 17, p. 116-137, 2019. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/. Acesso em: 4 nov. 2021.

AZOULAY, Ariella. **História potencial**: desaprender o imperialismo. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2024b.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

BAIO, Cesar. A impureza da imagem: estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. **Galaxia**, São Paulo, n. 28, p. 134-145, dez. 2014. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014219195. Acesso em: 8 abr. 2024.

BAIO, Cesar. Da ilusão especular à performatividade das imagens. **Significação**, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022.

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem**: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

BAIO, Cesar. Performatividades. A presença e o gesto na estética audiovisual. *In*: ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 13., Rio de Janeiro, 2011. [**Anais**]. São Paulo: Socine, 2012. v. 1, p. 236-250.

BARTHES, Roland. **Le message photographique**. Communications, Paris, n. 1, p. 127-38, 1961.

BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire**: the conception of photography. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. *In*: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Papirus Editora, 1997. (Campo imagético).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 243-246. (Obras escolhidas [de] Walter Benjamin, v. 1).

BERGER, John. **Modos de ver**. Traducción Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. (Colección comunicación visual).

BUNCHAFT, Rosa. **A noiva emulsionada e os apontamentos da câmara escura**: do porão à laje, um estud(i)o em vermelho ou A camera escura arquitetônica: experiência imersiva e fotografia artesanal contemporânea de grande formato. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Bunchaft_R_3288146.pdf. Acesso em: 22 maio 2026.

BUNCHAFT, Rosa; COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da. Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira. *In*: PROTAGONISMOS FEMININOS NAS ARTES, DESIGN E ARQUITETURA, Salvador, 2024. **Anais** [...]. Salvador: Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2024. No prelo.

BUNCHAFT, Rosa. Do cinema à fotografia, da fotografia ao cinema: a câmara escura arquitetônica como dispositivo imersivo e intermídia. *In*: GUBERNIKOFF, Giselle; AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do (org.). **Estética do jogo e da câmara**: uma leitura decolonial da imagem e do imaginário. Embu das Artes: Alexa Cultural; Manaus: Edua, 2024. p. 25-34. Disponível em: https://shre.ink/An4b. Acesso em: 8 abr. 2024.

CAMERA obscura. 1910. 1 ilustração. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_escura#/media/Ficheiro:Camera_obscura_1.jpg. Acesso em: 27 mar. 2026.

CARVALHO, Victa de. O dispositivo imersivo e a imagem-experiência. **Eco-Pós**, [Rio de Janeiro], v. 9, n. 1, p. 141-154, jan./jul. 2006.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea**: relações entre cinema, vídeo e novas mídias. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

CATHILINA, Denise (org.). **Regina Alvarez**: experiência fotossensível. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2011. Catálogo de exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Desenhos de Luiz Zerbini. Tradução Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

CONVERSA com Irene Almeida e Tatiana Altberg. [*S. l.*: *s. n.*], 5 maio 2025a. 1 vídeo (142 min). Publicado pelo canal Câmera Lúcida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g17kh2jCRsg&t=1s. Acesso em: 1 mar. 2026.

CONVERSA com Monica Mansur e Neide Jallageas. [*S. l.*: *s. n.*], 30 abr. 2025b. 1 vídeo (136 min). Publicado pelo canal Câmera Lúcida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9RkpiuNjPaE&t=2s. Acesso em: 1 mar. 2026.

CONVERSA sobre Regina Alvarez com Angela Magalhães e Fabian Alvarez e Paula Trope. [*S. l.*: *s. n.*], 28 abr. 2025c. 1 vídeo (164 min). Publicado pelo canal Câmera Lúcida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=03_XizbwTLU. Acesso em: 1 mar. 2026.

CORPO, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira. **Câmera Lúcida**. [*S. l.*], [2025]. Página com informações do projeto. Disponível em: https://www.cameralucida.com.br/protagonismos. Acesso em: 1 mar. 2026.

COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da. Imagens mágicas. **Resgate**: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, v. 26, n. 2, p. 9-30, jul./dez. 2018. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8652133. Acesso em: 1 mar. 2026.

COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da (org.) **Possibilidades da câmera obscura**. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A condição precária da arte**: corpo e imagem no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução Vera Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Tradução Suzana Funck. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DELPEUX, Sophie. **Le corps-caméra**: le performer et son image. Paris: Éditions Textuel, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Babel).

DIETRICH, Jochen. Câmara obscura. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 61-72, nov. 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ERBER, Laura. A luz chegava de mansinho. *In*: MELLO, Luisa; MELLO, Marisa S.; ALTBERG, Tatiana (org). **Arte Bra**: Tatiana Altberg. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2021. (Arte Bra, 12).

ETTINGER, Bracha L. **The matrixial borderspace**. Minneapolis: University Minnesota Press, 2006. (Theory out of bounds, v. 28).

EXPERIENCIAS na camera obscura 20.11.2024. [*S. l.*: *s. n.*], 2024. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Câmera Lúcida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UVvwy8KYnRA. Acesso em: 1 mar. 2026.

FLUSSER, Vilém. A consumidora consumida. **Comentário**, Rio de Janeiro, ano 13, v. 13, n. 51, p. 35-47, 3. trim. 1972.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018. (Monografias, v. 15).

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Discipline and punish**: the birth of the prison. Translation Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.

GOVEIA, Fábio. A subjetividade na fotografia com pinhole. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. [**Anais**]. Rio de Janeiro: Intercom, 2005. p. 1-15.

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. Tradução Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta e Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac São Paulo, 2007.

GRAU, Oliver. **Virtual art**: from illusion to immersion. Translated by Gloria Custance. Cambridge: The MIT Press, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/4194581/Virtual_Art_From_Illusion_to_Immersion. Acesso em: 25 maio 2026.

GUNNING, Tom. The long and the short of it: centuries of projecting shadows from natural magic to avant-garde. *In*: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (ed.). **Art of projection**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. p. 11-30. Disponível em: https://archive.org/details/artofprojection0000miek/page/24/mode/2up. Acesso em: 9 nov. 2025.

HARAWAY, Donna. Recebendo três mochilas na Colômbia: bolsas para seguirmos juntos com o problema. *In*: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

HESSEL, Katy. **A história da arte sem os homens**. Tradução Marina Vargas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

HOCKNEY, David. **Secret knowledge**: rediscovering the lost techniques of the old masters. London: Thames & Hudson, 2019.

HOUAISS, Antonio. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (ed.). **Media archaeology**: approaches, applications and implications. Berkeley: University of California Press, 2011.

IAMPOLSKI, Mikhail. The logic of an illusion: notes on the genealogy of intellectual cinema. *In*: ALLEN, Richard; TURVEY, Malcolm (ed.). **Camera obscura, camera lucida**: essays in honor of Annette Michelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. p. 35-50.

JALLAGEAS, Neide. A imitação de Laura (a partir da escuridão). Intertextualizações fotográficas. **XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** (Intercom), Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/pesquisaDetalhe.php?id=45314&query_final=KChzdGF0dXMgPSAnMScpIEFORCBNQVRDSCAodGl0dWxvLGF1dG9yLHBhbGF2cmFDaGF2ZSkgQUdBSU5TVCAoJ25laWRlIGphbGxhZ2VhcycgSU4gQk9PTEVBTiBNT0RFKSkgT1JERVIgQlkgZGF0YUVkaWNhbyBERVND. Acesso em: 28 abr. 2026.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. Tradução Isabel Diegues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

LIMA, Neide Jallageas. **Vestígios**: a leitura fotografada. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Acesso em: 6 maio 2026.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Organização e prefácio Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. *In*: GIANNETTI, C. (org.). **Arte en la era electrónica**: perspectivas de una nueva estética. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997. Disponível em: http://cameraobscura.fot.br/wp-content/uploads/2013/11/repensandoflusser.pdf. Acesso em: 28 abr. 2026.

MARSH, Anne. Art and feminism: generations and practice. [**Website**] **Anne Marsh**. [*S. l.*], 2017. Disponível em: https://annemarsh.com.au/art_feminism.html. Acesso em: 9 dez. 2025.

MARSH, Anne. Positioning feminism. **Artlink**, [*S. l.*], v. 37, n. 4, p. 8-21, 2017. Disponível em: https://www.artlink.com.au/issues/3740/positioning-feminism/. Acesso em: 9 dez. 2025.

MARSH, Anne. Performance art and its documentation: a photo/video essay. *In*: **About Performance, Still/Moving: Photography and Live Performance**, n. 8, p. 15-29, 2008. Sydney: Department of Performance Studies, University of Sydney. Disponível em: https://annemarsh.com.au/performance-art-document.html. Acesso em: 9 dez. 2025.

MARSH, Anne. **The darkroom**: photography and the theatre of desire. Melbourne: Macmillan, 2003.

MARSH, Anne. The performance art document: a contextualized study. [**Website**] **Anne Marsh**. [*S. l.*], 2008. Disponível em: https://annemarsh.com.au/performance--art-document.html. Acesso em: 9 dez. 2025.

MAYAYO, Patricia. **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. Madrid: Cátedra, 2003a.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003b.

MELLO, Luisa; MELLO, Marisa S.; ALTBERG, Tatiana (org). **Arte Bra**: Tatiana Altberg. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2021. (Arte Bra, 12). Disponível em: https://www.colecaoartebra.com/tatiana-altberg. Acesso em: 22 maio 2026.

MONTERO, Valentina P. Aportaciones feministas en la relación entre arte y tecnología. **Aisthesis**, Chile, n. 52, p. 425-447, 2012.

NOCHLIN, Linda. From 1971: why have there been no great women artists? **Art News**, [New York], 30 May 2015. Disponível em: https://shre.ink/AmW9. Acesso em: 9 dez. 2025.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. *In*: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (org.). **Estéticas do digital**: cinema e tecnologia. Lisboa: Labcom, 2007a.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. *In*: PARENTE, André;e COCHIARALLE, Fernando. **Filmes de artista Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007b.

RENNER, Eric. **Pinhole photography**: rediscovering a historic technique. 3rd ed. Amsterdam: Elsevier, 2004.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1997.

SILVA, Deonísio da. **De onde vêm as palavras**: origens e curiosidades da língua portuguesa. 17 ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre fotografia**. Tradução José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. (Arte e Sociedade, 5).

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TROPE, Paula. **"A lente e o furinho", Traslados**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

as autoras

Ana Angélica Costa

(Rio de Janeiro, RJ, 1974)

Eu brinco que a minha história com a fotografia vem desde o útero: meus pais namoravam sob a luz vermelha do laboratório. Me formei em Educação Artística, com habilitação em História da Arte pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), cidade em que vivi por 18 anos. Durante a graduação, conheci a fotografia *pinhole* – ou fotografia feita com câmeras artesanais – e nunca mais parei de fotografar e pesquisar essa forma de produção de imagens. Em 2005, em parceria com duas colegas, fundei o Projeto Subsolo, com o objetivo de desenvolver exposições, *sites*, livros e oficinas de artes visuais e fotografia. No início de 2015, iniciei meu caminho solo, buscando aproximar processos de autoconhecimento dos procedimentos da fotografia com câmeras artesanais que já vinha praticando há anos. Coincidindo com meu retorno à cidade de Campinas, SP, onde passei parte da minha infância e adolescência, fundei a Câmera Lúcida e, em seguida, a Casa de Eva. Em 2017, fui responsável pela curadoria do eixo Imagem Mágica no Festival Hercule Florence de Fotografia e, de lá pra cá, venho realizando exposições em torno do fenômeno da câmara escura e de imagens produzidas com câmeras artesanais. Penso o espaço expositivo como um lugar de aprendizagem para diferentes campos de saberes, especialmente fértil para despertar um maravilhamento e sensibilizar jovens e crianças para a reflexão sobre o que não vemos, sobre o que está por trás dos processos e acontecimentos que chegam até nós sob a forma de conceitos e imagens. Atualmente, curso Doutorado no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp), com pesquisa sobre a performatividade da imagem na câmara escura. Em 2025, tive o projeto *As mariposas e a luz* selecionado pelo Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC), o que permitirá transformar um contêiner em câmara escura e promover diálogos sensíveis em duas localidades da cidade de Campinas durante o segundo semestre de 2026. www.anaangelica.art.br

Rosa Bunchaft

(Nápoles, Itália, 1967)

Com mestrado em Artes Visuais (2016) e em Física (1998) pela UFBA, atualmente estou doutoranda no PPGHDL-USP, voltado a direitos humanos e decolonialidade. Foi uma condição grave de saúde mental que me levou da ciência para as artes visuais, mas, desde a física, interessam-me atravessamentos entre arte e ciência, dispositivos ópticos e o pré-cinema. Desde 2009, e mais intensamente no mestrado, minha pesquisa teórica e artística explora a câmara escura montada em espaços arquitetônicos, tanto na experiência efêmera, *site-specific* das projeções, quanto na produção fotográfica experimental de panoramas e fotogramas do meu corpo. Por meio de ocupações imersivas em pequenos motéis, fortes, porões, ruínas e vagões de trem, articulo imagem e memória do espaço vivido e da cidade. Também investigo a fotografia experimental como forma de artivismo feminista e antimanicomial, atravessada por minhas experiências com a loucura, como usuária de CAPS, integrante de coletivas como o bloco Tá Pirando Pirado Pirou, a CONAMAM e a Frente Materna Feminista, e pela condição de brasileira nascida em Nápoles durante o exílio de meus pais na Itália. Desenvolvi projetos colaborativos de foto-educação em Salvador, onde vivi por décadas, e atualmente no Rio de Janeiro, no CAPS onde sou atendida e em outros espaços da saúde mental. Recebi prêmios nos Salões de Artes Visuais da Bahia (2012), no 13º Salão Nacional de Itajaí (2013) e no Festival Internacional de Cinema de Arquivo (2022). Fui contemplada em edital público para o projeto *FotoTrem* (Secult-BA, 2016). Expus em diversas cidades brasileiras, em Portugal e, recentemente, em Nova Iorque.

as artistas

Irene Almeida

(Belém, PA, 1968)

Atua no campo da fotografia, da produção cultural, da arte-educação e da curadoria no Pará há mais de dez anos, tendo integrado o Projeto Circular (2013 a 2016) e o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (2010 a 2024), além de desenvolver numerosos trabalhos junto à Associação Fotoativa, da qual é atualmente presidenta. Como fotojornalista, transita pelos mais diferentes lugares de Belém, registrando-os a partir de seu ponto de vista singular.

Monica Mansur

(Rio de Janeiro, RJ, 1956)

Artista visual, graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ); frequentou a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde iniciou sua carreira como gravadora. Cursou pós-graduação em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC-Rio e obteve o título de mestre pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Atua em diversos coletivos e concebeu e coordena projetos em grupo, entre eles o Projeto Dialeto, o Atelier Rio Comprido, o Coletivo Buraco de Fotografia e o Projeto Figura. Participa de festivais, feiras e eventos de arte no Brasil e no exterior. Seu trabalho pode ser visto no site www.monicamansur.com.

Neide Jallageas

(Marília, SP, 1959)

Criadora e coordenadora da Kinoruss Edições e Cultura, é pesquisadora independente com foco nas vanguardas russas e soviéticas e no cinema de Andrei Tarkóvski, tema de seu doutorado (PUC-SP) e pós-doutorado (FFLCH-USP, ECA-USP e Museu Russo de Cinema, em Moscou). Escreveu o livro *Vkhutemas: desenho de uma revolução* junto a Celso Lima, com quem também realizou a curadoria da mostra *Vkhutemas: o futuro em construção*, pela qual recebeu o prêmio APCA (2019). Em 2020, recebeu o prêmio Biéli Slon (Elefante Branco) da Guilda de Críticos de Cinema da Federação Russa pelo conjunto de sua obra (pesquisa, ensino e edição). Possui obras de fotografia e vídeo em coleções particulares e em museus brasileiros.

Paula Trope

(Rio de Janeiro, RJ, 1962)

Artista visual, bacharel em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Técnicas e Poéticas em Imagem e Som pela USP e doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Desde o fim da década de 1980 desenvolve trabalho experimental com cinema, fotografia e vídeo. Em suas pesquisas, assume postura crítica quanto às tecnologias e práticas implicadas, conectando conteúdos, meios e instituições. Nessas realizações, infância e juventude tomam lugar de destaque.

Regina Alvarez

(Rio de Janeiro, RJ, 1948-2007)

Artista e educadora, graduada em pintura pela Escola Nacional de Belas Artes e pós-graduada em arte-educação pela Cardiff School of Art and Design e pela Birmingham School of Art (Reino Unido). Na década de 1970, entrou em contato com a fotografia sem câmera e com processos fotográficos do século XIX, iniciando sua pesquisa na área. De volta ao Brasil, passou a difundir processos alternativos em fotografia, como a *pinhole*, resgatando técnicas históricas que utilizam câmeras artesanais, latas e caixas, obtendo efeitos variados nas imagens captadas.

Tatiana Altberg

(Rio de Janeiro, RJ, 1974)

Artista visual e educadora, mestre em Artes pela UERJ e doutoranda no Programa e Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Seu trabalho articula fotografia e criação textual em projetos colaborativos. Criou o núcleo de pesquisa Mão na Lata, com a Redes da Maré, e participa de exposições, seminários e publicações. Sua trajetória é tema de um volume da coleção *Arte Bra*, da Automatica Edições, disponível em www.colecaoartebra.com/tatiana-altberg.

agradecimentos

Aos organizadores e participantes do Seminário Protagonismos Femininos nas Artes, Arquitetura e Design, realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, em janeiro de 2024, pelas interlocuções.

À Angela Magalhães, Fabian Alvarez, Victa Carvalho e Juliana Jacyntho, pelas conversas ao longo da pesquisa.

Às artistas Irene Almeida, Monica Mansur, Neide Jallageas, Paula Trope, Regina Alvarez (*in memoriam*) e Tatiana Altberg, pela participação nas conversas *online*, cessão de textos e imagens e pelas inúmeras interlocuções ao longo de todo o projeto.

Ao Prof. Dr Cesar Baio, orientador de doutorado de Ana Angélica Costa, ao Grupo de Pesquisas Interdisciplinares em Arte, Ciência e Tecnologias Desviantes – ACTlab (Claudio Filho, Coralina Di Sordi, Fernanda Oliveira e Tania A. Campos) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp..

À Profa. Dra. Christine Mello e ao Grupo de Pesquisa eXtremidades.

À Profa. Dra. Gisele Gubernikoff, orientadora de doutorado de Rosa Bunchaft, ao Grupo de Pesquisa da Linguagem Cinemática e ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo (PPGHDL-USP).

À Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, orientadora de mestrado de Rosa Bunchaft, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV-UFBA).

À Fernanda Oliveira, Cristiane B. Futagawa [Sushi] e Leticia Lampert, por terem abraçado este projeto com entusiasmo e viabilizado a conclusão da publicação dentro do cronograma previsto.

A todas as pessoas que colaboraram, pesquisaram, compartilharam experiências ou desenvolvem práticas relacionadas à câmara escura, contribuindo para nossas investigações artísticas e teóricas.

Às nossas famílias e amigos, pela compreensão diante das ausências e do tempo exigido pela pesquisa e pela escrita deste livro.

À Fundação Nacional de Artes (Funarte), pelo apoio à realização do projeto que originou esta publicação.

A todas as artistas protagonistas da fotografia experimental brasileira.

À Fundação Nacional de Artes (Funarte), pelo apoio à realização do projeto que originou esta publicação, e à CAPES, pelo apoio à pesquisa de doutorado de Ana Angélica.

créditos

Organização
Ana Angélica Costa e Rosa Bunchaft

Coordenação Editorial
Ana Angélica Costa | Câmera Lúcida

Pesquisa e Curadoria de Conteúdo
Ana Angélica Costa e Rosa Bunchaft

Projeto Gráfico e Diagramação
Letícia Lampert

Editoração e Leitura Crítica
Fernanda Oliveira

Preparação e Revisão de Textos
Cristiane B. Futagawa [Sushi] | Gauche Arte Textual

Consultoria de Acessibilidade
Maíra Schiavinato

Leitura Sensível (Consultoria de Gênero)
Mariú Renê Rotta Furlanetti

Tradução de Conteúdo Acessível
Cris Mendes

O presente trabalho foi realizado com apoio
da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) –
Código de Financiamento 001.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Costa, Ana Angélica
Corpo, câmara escura, dispositivo uterino : protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira / Ana Angélica Costa, Rosa Bunchaft. -- Campinas, SP : Ed. das Autoras, 2026.

ISBN 978-65-02-13082-7

1. Arte 2. Fotografia 3. Mulheres I. Bunchaft, Rosa. II. Título.

26-363843.0 CDD-779

Índices para catálogo sistemático:
1. Fotografias : Arte 779

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Site
www.cameralucida.com.br/protagonismos

Versão do livro em pdf
https://drive.google.com/drive/folders/1aL79lEeayf-BQwggToARR5IFDlgU9F0R?usp=sharing

Instagram
@corpocamaraescura

YouTube
https://www.youtube.com/playlist?list=PLa5gyrCtDyIio-WzbZlxiYhV5_pcrWyag

Este livro foi composto com
as fontes Bitter e Gloock

Formato 26 x 21 cm
Papel Triplex 300g/m² (capa)
e Offset 120g/m² (miolo)
Tiragem 100

Impresso em junho de 2026 pela Digital Printz

Produção

câmera lúcida

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte 50 ANOS

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO DO BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

Este projeto foi fomentado pelo Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia – 17ª edição

corpo,
câmara escura,
dispositivo uterino:
protagonismos
femininos
na fotografia
experimental
brasileira

ISBN: 978-65-02-13082-7

Produção

câmera lúcida

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte 50 ANOS

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO DO BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

Este projeto foi fomentado pelo Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia – 17ª edição